



CIBERLETRAS

Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture

ISSUE 28
July, 2012

TABLE OF CONTENTS

Ensayos/Essays

- Antonio Candeloro
Lectores compulsivos: el caso de Enrique Vila-Matas
- Ignacio Iriarte
Católicos, poetas y místicos en Nadie Parecía
- Cristina Pérez Múgica
Espantapájaros, de Oliverio Girondo: al margen de todo(s).
- Nathan Richardson
Franco, ese enigma: El Generalísimo en “su” cine, del NO-DO a Madregilda
- Roberto Rodríguez Milán
España en el diván: el ensayismo de reflexión nacional de Julián Marías
- Federico Utrera
Carmen de Burgos “Colombine”: sufragista “anónima” y escritora “sin gracia”

Entrevistas/Interviews

- Dagmar Vandebosch, Emmy Poppe
“Quiero creer que hay un nicho para los híbridos como yo”. Una conversación con Jordi Soler

Reseñas/Reviews

- Nicholas Birns
Araceli Tinajero, Kokoro, una mexicana en Japón.
- Pablo Hernández Hernández
Ette, Ottmar y Müller, Gesine (Eds.), Caleidoscopios coloniales. Transferencias culturales en el Caribe del siglo XIX.
- Cristina Guiñazú
Alberto Girri, En selva de inquietudes. Antología Poética. (José Muñoz Millanes, Ed.)

ESSAYS

Lectores compulsivos: el caso de Enrique Vila-Matas

[Antonio Candeloro](#)

Università degli Studi di Salerno

1.

¿Qué ocurre cuando leemos una novela en la que se nos cuentan las aventuras de un lector cuya vida se ve trastocada por la presencia constante de la literatura? Podríamos contestar a esta pregunta de la forma más sencilla: la novela moderna nace, en cierto sentido, bajo la forma de un “comentario” a algunos libros que llevan a su lector a perder el juicio y a extraviarse por el mar de las citas y de las alusiones librescas (en este sentido tiene toda la razón Milan Kundera, en particular en “La olvidada herencia de Cervantes” en reconocer en el *Don Quijote* de Cervantes como la primera novela moderna); pero también podemos contestar citando la producción literaria de Enrique Vila-Matas, escritor que es ante todo lector y cuyas lecturas se convierten, de las formas más variadas, en ejes centrales alrededor de los cuales se desarrollan las tramas de sus falsas novelas (o ensayos novelísticos y pseudo-autobiográficos).

Intentaré explorar este aspecto ciñéndome a tres obras: *Bartleby y compañía* (2000); *El Mal de Montano* (2002) y *Doctor Pasavento* (2005). Evitaré traer a colación aquí las varias recopilaciones de ensayos de Vila-Matas porque me parece mucho más interesante descubrir a los escritores que componen el peculiar canon literario del autor dentro de sus obras de ficción que rastrear nombres y títulos en artículos explícitamente dedicados al tema (1). Antes de empezar me parece oportuno recordar que Enrique Vila-Matas empieza su carrera literaria hace exactamente 39 años con la

publicación de la novela corta (o relato largo) *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973); cinco años después confirmará su vocación literaria publicando otra novela corta cuyo tema es narrar lo que pasaría si existiera un libro capaz de matar a sus lectores (2). Ya a partir de *La asesina ilustrada* (1977) el autor manifiesta cierta apreciación hacia la así llamada “meta-literatura” (género al que podemos adscribir todas sus obras posteriores) (3). En un caleidoscópico cruzarse de voces narrativas, el lector descubre que, en realidad, “La asesina ilustrada” no es otra cosa que un cuento surrealista de unas pocas páginas escrito por Elena Villena, una especie de *femme fatale* cuyo encanto parece obnubilar la imaginación desbordante de Ana Cañizales, una investigadora que se hace cargo de prologar la obra de Juan Herrera, escritor fracasado y marido deprimido de Elena Villena. El lector acompaña a Ana Cañizales en sus pesquisas hasta descubrir que, a lo mejor, todo es fruto de casualidades macabras con las que Elena nada tiene que ver. Es interesante volver al incipit de *La asesina ilustrada*: “Tan mezcladas y entrelazadas se encuentran en mi vida *las ocasiones de risa y de llanto* que me es imposible recordar sin buen humor el penoso incidente que me empujó a la publicación de estas páginas » (las cursivas son mías, 11).

Mezcla de risa y de llanto: he aquí parte del encanto de los libros de Vila-Matas; mientras uno lee sus obras nunca sabe a ciencia cierta cuándo el narrador (que a veces comparte con el autor rasgos autobiográficos) está bromeando y cuándo está hablando en serio. Del mismo modo, todos sus narradores se empeñan en desdibujar los límites establecidos entre realidad y ficción (o en narrar vidas que se van estropeando o se van complicando por la intervención de ciertas lecturas en el plano de la realidad empírica).

2.

Volvemos a encontrar estas mismas características en el incipit de *Bartleby y compañía*: «Nunca tuve suerte con las mujeres, soporto con resignación una penosa joroba, todos mis familiares más cercanos han muerto, soy un pobre solitario que trabaja en una oficina pavorosa” (11).

De forma parecida a *La asesina ilustrada*, también esta novela pone en el centro de su “falsa trama” a un lector que es, al mismo tiempo, narrador y protagonista de su narración en primera persona. No sólo esto: también, en este caso, el personaje vive una experiencia que es mezcla de “risa” y de “llanto”, de comicidad y tragedia. El anónimo narrador, después de haber fracasado como escritor y de haber dejado definitivamente la pluma, se compara con Bartleby el escribano, o sea, con el misterioso personaje del homónimo cuento de Herman Melville. También él, como Bartleby, se siente un “escritor del No” y se retira del mundo exterior rechazando la escritura como forma de comunicación entre hablantes. *Bartleby y compañía* se presenta así como “meta-novela” en la que el mismo narrador reflexiona alrededor de la esencia de la escritura, de las razones profundas de la literatura, de las posibilidades que tiene ésta para poder seguir sobreviviendo en nuestro mundo, a partir de una obra de ficción: *Bartleby the scrivener*, un cuento en cuyo centro se encuentra un personaje que parece vivir “lejos” (o “fuera”) del mundo. “Preferiría no hacerlo” es la frase paradigmática (y, a lo largo del cuento, el *leitmotiv*) que utiliza Bartleby en el momento en que su jefe le ordena realizar su rutinario trabajo (escribir, o mejor dicho, transcribir las cuentas de su sociedad de seguros de Nueva York). Aquí estriba el nudo de la trama del cuento de Melville y, paralelamente, el de la “falsa novela” de Vila-Matas: tanto el personaje de Melville como el narrador

anónimo de Vila-Matas nos dibujan un mundo en el que a la palabra da paso el silencio; a la pulsión hacia la vida (escribir, tener éxito, ser reconocido por los demás) se contraponen la pulsión hacia la muerte (dejar de escribir, fracasar, apartarse del “mundanal ruido”). Este es el paradójico intento del narrador anónimo de *Bartleby y compañía*: reconstruir la historia de la literatura del No citando a los autores más “famosos” de esa historia y realizando al final él mismo una obra literaria, un verdadero “canon heterodoxo” gracias al cual salir de su estado de crisis existencial y de rechazo de la escritura.

Se puede hacer literatura incluso gracias a los que, por los más variados motivos, decidieron apartarse de la literatura misma. Ésta podría ser la moral de una obra que huye de cualquier esquema moralizador (así como en el cuento de Melville nunca podremos averiguar por qué Bartleby “preferiría no hacerlo”) (4); la obra se estructura como una especie de antología del “laberinto del no”, o de la así llamada “pulsión negativa”: “Escribiré notas a pie de página que comentarán un *texto invisible*, y no por ser inexistente, ya que muy bien podría ser que ese *texto fantasma* acabe quedando como en suspensión en la literatura del próximo milenio” (13).

El texto no tomará la forma tradicional de una narración, sino que se presentará como conjunto de notas a pie de página a un texto “fantasma”, evocador, a su vez, de los “fantasmas” de los bartlebys que ha habido en la historia de la literatura. Ese texto no será en cualquier caso una obra “invisible”: el autor espera que “quedará en suspensión en la literatura del próximo milenio”. Imposible evitar evocar aquí el título del ensayo de Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*: en esa especie de *ars poética* contemporánea, Calvino repasa toda la historia de la literatura para dibujar un

mapa en el que el lector del futuro podrá seguir disfrutando de los “clásicos del pasado” y, posiblemente, aprenderá a “reconocer” a los “clásicos del futuro” en la base de: ligereza, rapidez, exactitud, visibilidad y multiplicidad; serán, éstas, cinco de las seis propuestas para la literatura del siglo XXI (5). En el capítulo dedicado al valor de la “multiplicidad” Calvino trata de analizar el género “novela” “como enciclopedia, como método de conocimiento y, sobre todo, como red de conexiones entre los hechos, las personas, las cosas del mundo”(116). No puede ser casualidad, entonces, que Vila-Matas vuelva una y otra vez sobre esta concepción “calviniana” de la novela como “enciclopedia abierta”: uno de los artículos más importantes para entender su “poética” se titula “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones” y empieza con las palabras de Calvino: “Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles (6).

Palabras que son paráfrasis de las arriba citadas y que explicitan el oxímoron “enciclopedia abierta” así como lo aclara Calvino :

La idea que se realiza en las grandes novelas del siglo XX es la idea de una enciclopedia *abierta*, adjetivo que contradice evidentemente al sustantivo *enciclopedia*, nacido etimológicamente de la pretensión de alcanzar el conocimiento del mundo cerrándolo en un círculo. Hoy ya no es pensable una totalidad que no sea también potencial, conjetural y plúrima (*Lezioni* 127).

Bartleby y compañía es una enciclopedia abierta sobre los escritores del No que intenta alcanzar la totalidad a través de narraciones potenciales, conjeturales y *plúrimas*. El primer Bartleby del que se nos narran las vicisitudes es Robert Walser, autor de la novela *Jacob von Gunten* y de los famosos *microgramas* (textos realizados en papelillos a través de una letra microscópica). ¿Cómo se estructura esa primera nota “walseriana”? El narrador cita el Instituto Benjamenta (instituto inventado por el escritor suizo en el que se enseña a los alumnos a servir a los demás y a amar el fracaso) para luego comparar Walser con Bartleby. En realidad, es el crítico y escritor italiano Roberto Calasso quien ha estudiado el síndrome de Bartleby a la luz de las similitudes que comparten el personaje ficticio del autor de *Moby Dick* y el autor real de *Jacob von Gunten*. Sin nunca citar la fuente (la edición italiana de la misma novela de Walser, publicada por Adelphi en 1968), el narrador transcribe los análisis de Calasso para hacernos reflexionar sobre el presunto nihilismo que comparten Bartleby y Robert Walser. Lo que había empezado como “nota a pie de página” se convierte en seguida en “comentario de texto”. Después de esta cita, el narrador vuelve a hablarnos de su experiencia íntima, confesándonos que dejó de escribir en el momento en que su padre le obligó a modificar la dedicatoria que había puesto a su primera obra (una novelita sobre el amor de la que ni siquiera se nos dirá el título). Al breve paréntesis íntimo se une otra vez el análisis literario: si el narrador se reconcilió con la literatura fue gracias a la lectura de la novela *Instituto Pierre Menard*, una novela de un autor italiano que responde al nombre de Roberto Moretti. ¿Hace falta añadir que Roberto Moretti es un autor inventado que ha publicado un cuento apócrifo titulado *Instituto Pierre Menard* y que en ese cuento se mezclan en perfecto estilo borgiano los destinos de Robert Walser y del Bartleby de Melville, alumnos de una escuela para copistas? Como en un sistema de cajas chinas, la

nota se presenta primero, como comentario de texto; luego como cuento íntimo; al final, como pieza de crítica literaria sobre autores apócrifos o libros inexistentes. De esa forma, Vila-Matas convierte a algunos escritores “reales” en personajes de “ficción” (7); ya a partir de aquí Robert Walser será un protagonista oculto de todas las demás obras del autor catalán (hasta llegar a *Doctor Pasavento*, novela en la que Walser será punto de referencia central, como se verá en seguida). Desde el punto de vista estilístico y en relación al tema que nos ocupa, esta primera nota nos permite ver que Jorge Luis Borges es uno de los hipo-textos fundamentales del “mundo narrativo” creado por Vila-Matas. El narrador, al estilo de Borges, va mezclando datos reales y datos ficticios, presentándonos la historia de la literatura desde el heterodoxo punto de vista de los que perdieron su lucha y cedieron al síndrome de Bartleby (8): del Kafka de los *Diarios* al Fernando Pessoa del *Libro del desasosiego*, del Hoffmannsthal de la *Carta de Lord Chandos* al Paul Valéry de *Monsieur Teste*, hasta llegar al “adiós a la literatura” escrito por Cervantes en el prólogo al *Persiles*, el narrador va desentrañando el laberinto del No sin llegar nunca a una conclusión “catártica” (9). El síndrome de Bartleby, de hecho, es:

tema laberíntico que carece de centro, pues hay tantos escritores como formas de abandonar la literatura, y no existe una unidad de conjunto y ni tan siquiera es sencillo dar con una frase que pudiera crear el espejismo de que he llegado al fondo de la verdad que se esconde detrás del mal endémico, de la pulsión negativa que paraliza las mejores mentes. Sólo sé que para expresar ese drama navego muy bien *en lo fragmentario y en el hallazgo casual o en el recuerdo repentino de libros, vidas, textos o simplemente frases*

sueñas que van ampliando la dimensión del laberinto sin centro (Bartleby, 150. Las cursivas son mías).

El narrador se percibe como un “explorador” que no llega a encontrar el centro del laberinto. La escritura (y el mismo “diario de notas a pie de página”) vuelven a presentarse como “enciclopedia abierta” caracterizada por la indeterminación y la forma digresiva descritas por Italo Calvino; la nota 72, de hecho, es casi la paráfrasis del capítulo que Calvino dedica al valor de la “multiplicidad” en el ensayo arriba citado: aquí nos volvemos a encontrar con los “maestros” del “cuento de nunca acabar”: Carlo Emilio Gadda; Laurence Sterne; Robert Musil se añaden a la lista de los que dejaron de escribir porque no llegaron a darles una conclusión definitiva a sus obras *in progress*.

La pregunta: “¿por qué se deja de escribir?” (paralela a esta otra: “¿por qué se escribe?”) está condenada a quedar sin respuesta. Del mismo modo, estas notas, como afirma el narrador, podrían seguir expandiéndose hasta el infinito y no llegar nunca a una conclusión esclarecedora. Es más; el narrador afirma que: “No puede existir una esencia de estas notas, como tampoco existe una esencia de la literatura, porque precisamente la esencia de cualquier texto consiste en escapar a toda determinación esencial, a toda afirmación que lo establezca o realice”. (*Ibid* 160)

Este párrafo nos aclara otro elemento central para entender la poética de Vila-Matas; como no hay “reglas de juego en la literatura”, es el lector mismo quien tiene que inventarlas y el mismo lector puede crear a partir de lo ya escrito. El lector se convierte en “escritor *in potentia*” a la hora de re-leer y re-escribir lo que le ha legado la tradición

literaria. El *horror vacui* que el mismo Cervantes puede sentir hacia la página en blanco se puede resolver re-inventando lo “inventado”. Es lo que afirma hacia el final (nota 81) el narrador en crisis, después de haber citado a otros “maestros del No” (Beckett, Paul Celan, Peter Handke): “Ya que se han perdido todas las ilusiones de una totalidad representable, hay que reinventar nuestros propios modos de representación”

3.

Es lo que ocurre en la novela *El mal de Montano*, aparecida dos años después de *Bartleby y compañía*: esta segunda etapa de la que podríamos llamar “trilogía meta-literaria” de Vila-Matas narrativiza el problema opuesto al de la primera parte; en este caso el narrador protagonista es un verdadero “enfermo de literatura”, un supuesto crítico literario que llega a hablar por citas.

El narrador intenta ayudar a su hijo, Montano, un escritor que se queda ágrafo después de haber dedicado un libro a los escritores que dejaron de escribir. En realidad, descubrimos que el padre padece la enfermedad opuesta al mal de Montano: es un libro hablante, o una “enciclopedia ambulante”, que no puede evitar verlo todo desde el punto de vista de la literatura. Tanto es así que llega a autopresentarse como un nuevo Quijote, “un Quijote lanza en ristre contra los enemigos de la literatura”. He aquí un ejemplo claro de lo que podríamos definir el “cervantismo” de Vila-Matas:

[...] tuve el más extraño pensamiento que jamás ha tenido un loco en este mundo y me dije que [...] sería a partir de aquel momento conveniente y necesario, tanto para el aumento de mi honra como para la buena salud de la república de las letras, *que me*

convirtiera yo en carne y hueso en la literatura misma, es decir, que me convirtiera en la literatura que vive amenazada de muerte a comienzos del siglo XXI: encarnarme pues en ella e intentar preservarla de su posible desaparición reviviéndola, por si acaso, en mi propia persona, en mi triste figura (62-63) (10).

Si *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* nace, entre otras cosas, como parodia de los libros de caballería, *El mal de Montano* se desarrolla como parodia del mismo *Don Quijote*: en el primer caso nos las tenemos con un lector que quiere poner en “práctica” y realizar en el plano de la realidad empírica lo que sus (malas) lecturas le sugieren; en el segundo, nos topamos con un lector que ve la literatura amenazada por el mal de Montano, o sea por la enfermedad que se propaga a través de la mala literatura, la de los *best-sellers* (los libros de caballería de hoy en día), “la más mundana y la más necia”, la que nació en el momento en que “escribir novelas se convirtió en el deporte favorito de un número casi infinito de personas” (*El mal...63-64*). Don Quijote es un lector que se convierte en actor protagonista de las novelas que le sugiere su propia imaginación; el padre de Montano es un lector que quiere salvar la literatura convirtiéndose él mismo en todos los mejores libros que pertenecen a la verdadera literatura. Si las preguntas que nos sugería *Bartleby y compañía* eran: ¿por qué se escribe y por cuáles razones se deja de escribir?, la pregunta que nace de *El mal de Montano* es : ¿cómo salvar a la literatura ? Tanto en el primero como en el segundo caso, el protagonista es un lector compulsivo que sobrevive gracias a lo que lee y que vive y se expresa a través de la escritura que surge a raíz de sus muchas lecturas. La primera parte del libro, “El mal de Montano”, dramatiza estos aspectos a través de una trama quijotesca en la que el crítico literario

anónimo que intenta ayudar a su hijo en crisis de inspiración juega el papel de Don Quijote; Rosa, su mujer, es una “falsa Dulcinea” que intentará ahuyentar la locura de su marido aconsejándole viajar al extranjero para desintoxicarse de tantas lecturas; Margot, aviadora octogenaria chilena, tomará el papel de ayudante; el feo sosia de Nosferatu Tongoy representará el papel de Sancho Panza e intentará disuadir al así llamado “Don Quijote de las Azores” de su intento de “encarnación”. Para terminar, Teixera, profesor de risoterapia, se convertirá en símbolo de los “enemigos de lo literario” (y representante de aquellos escritores, editores, intelectuales y hombres de los medios de comunicación que, con sus acciones, contribuyen a propagar la mala literatura).

Es curioso notar que, en el mapa geográfico que el narrador va dibujando para circunscribir el mal de Montano, España ocupa un lugar central por lo que al Realismo se refiere :

España [es un suburbio] donde se jalea una especie de realismo castizo del siglo XIX y donde para una gran parte de los críticos y los lectores lo normal es el desprecio por el pensamiento. Una perla de suburbio [...] conectado [...] con una especie de territorio que recuerda aquella isla del Realismo que descubriera Chesterton, una isla en la que sus habitantes aplauden apasionadamente todo lo que les parece arte verdadero y gritan: “¡Eso es realismo! ¡Así es como son las cosas verdaderamente!”. Los españoles son de esa clase de gente que se cree que por repetir una y otra vez la misma cosa al final acaba siendo verdad (65).

No sorprenderá, entonces, y a la luz de estas declaraciones de principio, ver cómo este nuevo Don Quijote borgiano llegará a “ver” e incluso a “hablar” literalmente con los escritores que, según su “poética anti-realista”, pueden salvar la literatura. Como tampoco nos sorprenderá asistir a una serie de “piruetas literarias” a través de las cuales el mismo Vila-Matas va modificando continuamente la forma de su “falsa novela”, a través de una constante manipulación de los varios géneros literarios canónicamente establecidos. Si “El mal de Montano” se presenta como una novela “casi-autobiográfica”, la segunda parte, titulada líricamente “Diccionario del tímido amor a la vida”, toma la forma de un “diario de diarios” o “antología de los diarios íntimos” de los escritores más admirados por el narrador protagonista; la tercera, “Teoría de Budapest”, será una conferencia en la que el mismo crítico intentará hablarnos de su intimidad a través de las numerosas referencias literarias; la cuarta, titulada “Diario de un hombre engañado”, intentará presentarse como el verdadero diario íntimo del narrador, aunque en muchos párrafos tomará la forma tanto del ensayo de crítica literaria como de la novela pseudo-autobiográfica; la quinta, finalmente, “La salvación del espíritu”, será una especie de “apólogo” sobre cómo la literatura seguirá sobreviviendo a pesar de sus enemigos actuales.

En las cinco partes la trama se va complicando y desarrollando como *collage* de citas de textos ajenos, con una particularidad: que a veces Rosario Girondo (así se llama el narrador, con excéntrico “matrónimo”) llegará a incluir en sus reflexiones no sólo las citas, sino también los “encuentros” irreales con sus fuentes, con los autores “en carne y huesos” de su hiper-texto (11). Está claro que rastrear los nombres de los escritores citados por Rosario Girondo no sólo nos permite entender la estructura de *El mal de*

Montano, sino también los influjos que Vila-Matas tuvo a lo largo de su “formación” de lector.

No será casual entonces que el primer escritor con el que se topa el narrador sea el autor de *Les fleurs du mal*: después de haber percibido “la existencia de lo fatal, de lo terrible, de lo mortal” en su ciudad natal, Barcelona, Rosario Gironde ve a un hombre “de unos ochenta años, elegantemente vestido”. Cuando le pregunta de dónde es, éste contesta: “Yo fui francés y soy Charles Baudelaire muerto” (*El mal*, 57). La segunda aparición fantasmal ve como protagonista a un escritor contemporáneo: el narrador, después de los excesos de la noche anterior, sueña con estar tomando whiskey en la barra del Café Sport (en las islas Azores [12]) cuando ve a su doble “aunque me parecía ligeramente al escritor Ricardo Piglia”. El escritor argentino le da algunos consejos para contrarrestar la difusión del mal de Montano; para empezar, tendría que luchar contra “las aulas sombrías de ciertas universidades donde se dedican a deconstruir textos literarios” (98). En el principio del “Diario de un hombre engañado” nos topamos con una doble “visión” o “encuentro imposible”: al narrador se le aparecen los fantasmas de Emily Dickinson y de Robert Musil: la poeta estadounidense se limita a decirle una palabra: “Bruma”; mientras que Musil, “junto a un abismo”, le aconseja resistir contra el horizonte vacío: “No nos resignemos a ofrecernos a la época tal como nos ansía” (246). Musil vuelve a aparecer (vestido de obrero metalúrgico) en el momento en que Rosario Gironde se encuentra en la mesa de un café literario de Praga: está pensando en lo “kafkiano” que resulta su diálogo con el autor de *El hombre sin atributos*, cuando éste le confiesa su plan: el de reunir en un único lugar a todos los “resistentes”, los “luchadores contra la destrucción de la literatura” para “empezar a poner bombas mentales contra los falsos escritores, contra los granujas que controlan la industria cultural, contra los emisarios de

la nada, contra los puercos” (258). El narrador, de hecho, repetirá estas mismas frases de Musil en la parte conclusiva de su diario, cuando intentará desentrañar los motivos para leer y para dejar de leer. A Baudelaire, Dickinson y Musil se unen ahora Montaigne, Borges, Claudio Magris y Kafka. Montaigne era uno de esos lectores que si “encontraba un pasaje difícil en un libro [...] lo dejaba” porque “él veía en la lectura una forma de felicidad”. Borges

estaba de acuerdo con Montaigne, aunque le encantaba citar a Emerson, que contradecía a éste y, en un gran ensayo sobre los libros, decía que una biblioteca es una especie de gabinete mágico. En ese gabinete están encantados los mejores espíritus de la humanidad, pero esperan nuestra palabra para salir de su mudez. Tenemos que abrir el libro, entonces ellos despiertan. (301)

Claudio Magris, en cambio, nos recuerda que Kafka subrayaba a menudo la “angustia” que podían crear tanto la lectura como la escritura: “Kafka sabía perfectamente que la literatura le alejaba del territorio de la muerte y le permitía comprender la vida, pero dejándole fuera”. (301)

Al *collage* de citas de las *auctoritates* siguen estas reflexiones del mismo Rosario Gironde (muestra de sus lecturas favoritas y de su peculiar fenomenología del acto de leer):

Precisamente porque la literatura nos permite comprender la vida, nos habla de lo que puede ser pero también de lo que pudo haber sido. No hay nada a veces más alejado de la realidad que la literatura, que nos está recordando que la vida es así y el mundo ha sido organizado *así*, pero podría ser de otra forma. No hay nada más subversivo que ella, que se ocupa de devolvernos a la verdadera vida al exponer lo que la vida real y la Historia sofocan. Magris, por ejemplo, lo sabe muy bien, le interesa mucho lo que pudo haber sido si la Historia o la vida humana hubieran tomado otra dirección. A todos los que le interesa eso, les interesa leer. (302)

Es gracias a estas reflexiones que, volviendo a leer el “diario íntimo” de Rosario Girondo, nos damos cuenta de la importancia que tienen para él autores como Walser, Proust o W. G. Sebald: si el hombre no es más que “una máquina de recordar y de olvidar que camina hacia la muerte”, las obras de los autores citados nos demuestran que la literatura, utilizando la memoria y la imaginación, puede hacer más llevadero e interesante ese “camino hacia la muerte”.

4.

Doctor Pasavento es una muestra de este tipo de literatura y nace de la pregunta que Vila-Matas pone como epígrafe inicial a *El mal de Montano*: “¿Cómo haremos para desaparecer?” El problema de la identidad está en el centro de esta tercera etapa de la trilogía meta-literaria. No puede ser casualidad, entonces, que el protagonista empiece su narración y su trayecto hacia la desaparición en Francia, cerca del castillo de Burdeos

donde vivió Michel de Montaigne. Encerrado en su torre, el autor francés “inventó el ensayo, ese género literario que con el tiempo iría ligado a la construcción de la subjetividad moderna [...]” (11-12). El narrador seguirá el ejemplo de Montaigne y tratará de “conocerse a sí mismo” a través de la escritura. En realidad, su narración se convertirá en seguida en la radiografía tragicómica de una subjetividad que se va fragmentando y dispersando a través de las múltiples caretas (o identidades apócrifas) que utilizará para escapar de los demás y esconderse de todos los que lo conocen. De ciudad en ciudad, de hotel en hotel, el narrador llegará a cambiar de identidad y a llamarse: doctor Pasavento; doctor Ingravallo; doctor Pynchon. Tres nombres diferentes para señalar tres diferentes identidades inventadas a partir de tres autores: el austriaco W. G. Sebald; el italiano Carlo Emilio Gadda, inventor del homónimo “dottore” protagonista de *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* y el americano Thomas Pynchon. A través de estas máscaras literarias, el fingido doctor en psiquiatría recorrerá toda Europa viajando (como si fuera un nuevo Ulises u otro “Quijote de las Azores”) de París a Sevilla y de Nápoles hasta Herisau, la pequeña ciudad suiza en cuyo manicomio el admirado Robert Walser transcurrió sus últimos días, antes de caer muerto durante su paseo cotidiano en un bosque cercano al hospital el día de Navidades de 1956. Walser será el fantasma benigno a través del cual el “dottore” intentará realizar su proyecto y encarnar el mito de “la desaparición del sujeto en la cultura occidental”.

Lo paradójico consiste en el hecho de que, en el mismo momento en que el protagonista se da cuenta de que nadie lo busca, empieza a sentirse extraviado y perdido. Su única salvación parece encontrarla en la literatura: si el profesor Morante (un loco hospitalizado en Nápoles y sosia de Robert Walser) le confiesa que “La literatura [...] consiste en dar a la trama de la vida una lógica que no tiene” (104), el mismo protagonista

llegará a afirmar que: “No somos de aquí. Y sólo la literatura parece ocuparse con seriedad de nuestro espanto” (315). El falso psiquiatra se salvará gracias a los recuerdos “reales” o “inventados” de otros: Fernando Pessoa con sus heterónimos, Roberto Bolaño, Kafka, Georges Perec, André Gide, Musil, Borges y Thomas Pynchon, los ya citados Carlo Emilio Gadda, Walser y W. G. Sebald serán los autores que le permitirán trazar el dibujo fragmentado de su vida “digresiva”, darle una lógica a su deseo de desaparición y confortarle en su soledad metafísica.

Incluso este nuevo personaje de Vila-Matas se presenta, entonces, como lector compulsivo cuya vida (o cuyo proyecto de “muerte en vida”) se ve modificada por la presencia constante de la literatura. De forma paradójica, tanto para el protagonista de *Bartleby y compañía* como para el “enfermo de literatura” de *El mal de Montano* como, finalmente, para el falso psiquiatra “walseriano” de *Doctor Pasavento*, leer se convierte en un acto no sólo hermenéutico (leer para entenderse a sí mismo e interpretar al caótico mundo que lo rodea), sino también en un acto constructivo que le permite dar una forma a su misma subjetividad (e intentar contestar a la pregunta de Montaigne: “quién soy yo”).

Todos los lectores compulsivos que protagonizan las obras de Vila-Matas parecen entender la lectura de la misma forma explicitada por uno de los narradores monologantes de *Teoría del conocimiento* de Luis Goytisolo: “[...] leer un libro es como subrayarlo con un lápiz, como destacar, señalar y aún añadir comentarios al margen, no tanto acerca de lo que es importante respecto al texto en sí, cuanto acerca de lo que es importante para nosotros [...]”. (212)

Si el acto de la lectura consiste en descubrir significados no explicitados dentro del texto, el acto de la escritura consiste en crear significados que el mismo autor puede llegar a desconocer. Por eso mismo:

la verdadera clave que genera la obra de ficción reside, no en cualquiera de los elementos que integran el proceso [el autor, el texto y el lector], sino en la relación que los vincula. Y esta relación se mantiene aunque con el tiempo mude de contenido, aunque la apreciación de la obra [...] tienda a modificarse, aunque un nuevo lector, unos nuevos ojos, supongan cada vez una nueva lectura. (*Ibid* 214)

Es lo que he intentado demostrar citando las “lecturas” que determinan la “educación sentimental” del lector inquieto, heterodoxo y heterogéneo que Vila-Matas crea y moldea en su trilogía meta-literaria.

Notas

(1). Véanse, de todas formas: Enrique Vila-Matas, *El viajero más lento*, Barcelona, Anagrama, 1992; *El traje de los domingos* (1995), Madrid, Huerga y Fierro, 2006; *Para acabar con los números redondos*, Valencia, Pre-Textos, 1997; *Desde la ciudad nerviosa* (2000), Madrid, Alfaguara, 2004 y, de reciente aparición, *El viento ligero en Parma* (2004), Madrid, SextoPiso, 2008; *Dietario voluble*, Barcelona, Anagrama, 2008; y el largo “Prólogo” a *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*, Barcelona, DeBolsillo, 2011, fundamental para seguir el desarrollo del autor tanto como lector que como escritor. Sobre las relaciones que se pueden establecer entre los artículos de prensa o de crítica literaria y las obras de ficción propiamente dichas de Vila-Matas véase el esclarecedor estudio de José María Pozuelo Yvancos, “Creación, y ensayo sobre la creación en los artículos de Enrique Vila-Matas”, en VV.AA., *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, ed. de Margarita Heredia, Barcelona, Candaya, 2007, pp. 388-404.

(2). En *París no se acaba nunca*, el mismo Vila-Matas nos confesará que concebió la trama de una novela “asesina” en París y que su casera, Marguerite Duras, intentó disuadirlo por parecerle demasiado pueril o inverosímil un proyecto de esa jaez. Cfr. Enrique Vila-Matas, *París no se acaba nunca*, Barcelona, Anagrama, 2006, donde el autor nos habla del influjo de Unamuno a la hora de abordar la redacción del librito.

(3). Para una definición de “meta-literatura” véanse: Lucien Dällenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Parma, Pratiche, 1994 (hay traducción española: *El relato especular*, tr. de Ramón Buenaventura, Madrid, Visor, 1992); Carlos Javier García, *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, Madrid, Júcar, 1994; Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, London-New York, Routledge, 1994 y Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge, 1989.

(4). Aunque al final del cuento es posible hipotizar alguna solución alrededor de la misteriosa frase y del nihilismo del protagonista: en las últimas páginas del cuento el narrador exterior nos revela que Bartleby, antes que ser copista, trabajaba en una oficina en la que se destruían las cartas que nunca llegaron a sus destinatarios; “cartas fantasmas” dirigidas (con retraso irrecuperable) a “destinatarios fantasmas”.

(5). En realidad, Calvino nunca llegó a escribir la “sexta propuesta” porque la muerte segó su vida antes de acabar su ensayo y de darle forma definitiva para la publicación: “consistencia” tenía que titularse la sexta parte de la obra; lo más curioso es que, como nos explica Esther Calvino en la introducción a la edición italiana del libro, el autor tenía pensado analizar este sexto valor a partir de *Bartleby el escribano* de Melville (cfr. Esther Calvino, “Presentazione”, en Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993, p. VI).

(6). Cfr. E. Vila-Matas, “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones”, en *Desde la ciudad nerviosa* (2000), Madrid, Alfaguara, 2004, p. 189. El autor vuelve sobre Calvino, citando el valor de la “ligereza”, en el artículo “Del otro lado”, aparecido en *El País* el 27/07/2008. Además de citar la fuente que utiliza Calvino (el *Decamerón* de Boccaccio), Vila-Matas nos habla de las lecturas que le influyeron durante los “años de formación”, como *Maupassant* y “*el otro*”, de Alberto Savinio; *El mito trágico del ‘Angelus’ de Millet*, de Salvador Dalí y *Carta breve para un largo adiós*, de Peter Handke, todos ejemplos traídos a colación para criticar a la literatura española, “tan propensa a lo contrario [de la levedad], a cementerios sin brisas y libros como losas, a la gravedad y a la literatura entendida – ¡todavía! – como el deber de representar nuestro tiempo: una literatura interesada en la pesadez, la inercia, la falta de humor y la obesidad crítica”.

(7). Está claro que tampoco el mismo Vila-Matas puede escaparse de un parecido (y paralelo) fenómeno de metamorfosis metafictional por parte de sus colegas: como nos confiesa en el artículo “Personaje de ficción” (aparecido en *El País* el 07/12/08), él mismo aparecerá como “Vila-Matas” en sendas novelas de sus amigos y novelistas Paul Auster, Alberto Manguel, José Antonio Garrido Vela y Antonio Casas Ros.

(8). No hace falta añadir que parte del encanto de *Bartleby y compañía* nace de la curiosidad que despierta el narrador en el lector a la hora de averiguar cuáles son los autores citados “reales” y cuáles los “apócrifos”. De entre los autores pertenecientes al segundo grupo podemos citar al divertido Clément Cadou (nota 9, pp. 35-37): un escritor en ciernes (apócrifo) que, después de haber conocido a Witold Gombrowicz (real), decide dejar la pluma para convertirse en un mueble; en esta nota se cita también una obra (apócrifa) de “crítica literaria” sobre Cadou: *Retrato del artista visto como un mueble, siempre* (París, 1973), publicada supuestamente por Georges Perec, el autor (real) de *Vida: instrucciones de uso*. Otro ejemplo de autor dado a este tipo de juegos meta-literarios, sería Max Aub, inventor del heterónimo pintor Jusep Torres Campalans (ficticio) y autor (real) de libros “heterodoxos” y vila-matianos *ante litteram* como *Antología traducida* (1963-1975), Madrid, Visor, 2004 e *Imposible Sinaí* (1982), Segorbe, Fundación Max Aub, 2002.

(9). A propósito de Cervantes: en la nota 58, pp. 133-34, además de los “adioses” cervantinos, el narrador cita también otro ejemplo de escritor con síndrome de Bartleby, el canónigo que no llega a terminar un libro de caballerías porque teme el juicio del “necio vulgo”. A este cap. XLVIII de la Primera Parte del *Quijote* podríamos añadir otro ejemplo, todavía más pertinente, de “crisis de inspiración” y miedo ante la hoja en blanco: me refiero al Prólogo a la Primera Parte, y en particular, a la escena en la que Cervantes dramatiza su crisis a la hora de terminar el “Prólogo” inventándose a un amigo que le da consejos sobre “cómo se escriben prólogos”: “Muchas veces tomé la pluma para escribirle, y nunca la dejé, por no saber lo que escribiría; y estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría, entró a deshora un amigo mío, gracioso y bien entendido, el cual, viéndome tan imaginativo, me preguntó la causa, y, no encubriéndosela yo, le dije que pensaba en el prólogo que había de hacer a la historia de don Quijote, y que me tenía de suerte que ni quería hacerle, ni menos sacar a luz sin él las hazañas de tan noble caballero” (cfr. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1999, p. 13 – las cursivas son mías). Es evidente que, como en el caso de *Bartleby y compañía*, también en el caso del “falso prólogo” (o “prólogo imposible”) de Cervantes, el narrador supera la crisis de inspiración hablando de la misma crisis que le impide escribir.

(10). Cfr. E. Vila-Matas, *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2002, pp. 62-63 (exceptuando la palabra “encarnarme”, las demás cursivas son mías). Más que de cita o paráfrasis literaria aquí podemos hablar de calco: cfr. Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, cit., “Prólogo” de la *Primera Parte*, p. 36: “En efeto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, e irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras [...]”.

(11). Tomo la definición de “hipter-texto” de Gérard Génette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

(12). Las islas Azores representan casi el “epítome geográfico” de esta trilogía meta-literaria: Vila-Matas convierte el espacio geográfico “real” de estas islas en el espacio simbólico en el que se lucha la guerra entre la buena y la mala literatura. Citadas aquí, volverán a aparecer en *Doctor Pasavento*: Vila-Matas ha declarado en varios artículos y entrevistas el influjo que le derivó de la lectura de Antonio Tabucchi (otro autor fundamental para entender su poética) y, en particular, de su *Dama de Porto Pim* (cfr. A. Tabucchi, *Donna di Porto Pim e altre storie*, Palermo, Sellerio, 1996), donde las islas Azores juegan un papel simbólico en el cuento que da su título a la recopilación.

Bibliografía

Aub, Max, *Imposible Sináí* (1982), introducción, edición y notas de Eleanor Londero, Segorbe, Fundación Max Aub, 2002.

----, *Antología traducida* (1963-1975), Madrid, Visor, 2004.

Calasso, Roberto, “Il sogno del calligrafo”, en Robert Walser, *Jacob von Gunten* (1968), tr. de Emilio Castellani, Milano, Adelphi, 1982, pp.169-191.

Calvino, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1999.

Dällenbach, Lucien, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Parma, Pratiche, 1994.

García, Carlos Javier, *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, Madrid, Júcar, 1994.

Génette, Gérard, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

Goytisolo, Luis, *Teoría del conocimiento*, Barcelona, Seix Barral, 1981.

Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, London-New York, Routledge, 1994.

Kundera, Milan, *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1987.

McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge, 1989.

Melville, Herman, *Bartleby el escribano*, ed. de Eulalia Piñero, Madrid, Espasa, 2007.

Tabucchi, Antonio, *Donna di Porto Pim e altre storie*, Palermo, Sellerio, 1996.

Vila-Matas, Enrique, *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, Barcelona, Tusquets, 1973.

---, *La asesina ilustrada* (1977), Madrid, Lengua de Trapo, 2006;

---, *El viajero más lento*, Barcelona, Anagrama, 1992;

---, *El traje de los domingos* (1995), Madrid, Huerga y Fierro, 2006;

---, *Para acabar con los números redondos*, Valencia, Pre-Textos, 1997;

---, *Desde la ciudad nerviosa*, (2000), Madrid, Alfaguara, 2004;

---, *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2002;

---, *El viento ligero en Parma*, (2004), Madrid, SextoPiso, 2008;

---, *Doctor Pasavento*, Barcelona, Anagrama, 2005;

---, *París no se acaba nunca*, Barcelona, Anagrama, 2006;

---, *Dietario voluble*, Barcelona, Anagrama, 2008;

---, “Del otro lado”, en el *El País* del 27/07/2008;

---, “Personaje de ficción” *El País* del 07/12/2008;

---, *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*, Barcelona, DeBolsillo, 2011.

Católicos, poetas y místicos en *Nadie Parecía*

[Ignacio Iriarte](#)

Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET

Como es ampliamente conocido, José Lezama Lima fundó cuatro revistas, *Verbum*, *Espuela de plata*, *Nadie parecía* y *Orígenes*, que cubren casi ininterrumpidamente diecinueve años, entre 1937 y 1956, y en las cuales se desarrollaron los estilos y las obras de varios de los principales escritores cubanos del siglo XX. Esta continuidad temporal está acompañada además por una gran coherencia entre las publicaciones, ya sea si las miramos desde el punto de vista ideológico como si las evaluamos a partir de algo en apariencia tan superficial como las tipografías. Aunque los trabajos críticos sobre las revistas de Lezama constituyen ya toda una biblioteca, resulta insoslayable destacar la lectura que Rafael Rojas hizo de ellas sobre el trasfondo del campo intelectual cubano. Como observa el historiador en *Tumbas sin sosiego* (2006), el grupo de Lezama se incluyó en un clima marcado por la idea de que la Revolución de Independencia había quedado inconclusa debido a los recortes a la soberanía cubana impuestos por el gobierno de los Estados Unidos. Este malestar llevó a los intelectuales, entre ellos al grupo de Lezama, a elaborar proyectos para el establecimiento de una narrativa nacional. Rojas destaca la propuesta liberal, elaborada en el *Diario de la marina* y *Bohemia*, y la comunista, preparada y defendida en *Nuestro tiempo*. Para el historiador, las revistas de Lezama adquieren identidad en este marco: en ellas el escritor y muchos de sus colaboradores delinearon una narrativa católica de la nacionalidad.

En este trabajo propongo una lectura de *Nadie parecía*. Dirigida por Lezama y el cura Ángel Gaztelu, y con el inequívoco subtítulo de *Cuaderno de lo bello con Dios*, la revista constituye la apuesta más enérgicamente católica de todas las publicaciones colectivas que condujo el escritor. Pero si la comparamos con *Espuela de plata* y *Orígenes*, en ella la cuestión de la nacionalidad tiende a quedar relegada a un segundo plano. En contraste, *Nadie parecía* se ocupa centralmente de la situación del hombre en un mundo moderno que los colaboradores consideran desestructurado. En consecuencia, y es lo que me propongo demostrar en este trabajo, si, como sostiene Rojas, en conjunto las publicaciones de Lezama establecieron una narrativa católica para la nacionalidad, en ese marco *Nadie parecía* se distingue porque por un lado afirma el catolicismo y por el otro levanta la mirada a lo universal.

La religión como respuesta a un mundo desestructurado

Nadie parecía es en parte la salida que Lezama encontró al conocido conflicto entre católicos y agnósticos que dividió temporalmente su grupo en 1941. En efecto, para el sexto número de *Espuela de plata* se había decidido la incorporación del padre Gaztelu al espacio de dirección, del cual ya formaban parte Lezama, Mariano Rodríguez y Guy Pérez Cisneros. Virgilio Piñera, manifiestamente agnóstico y por entonces integrante del consejo de redacción, le hizo sentir sus quejas por carta, porque, según entendía, la medida significaba transformar la publicación en una revista católica (1993: 268-270). En el sexto número, Lezama tomó una serie de medidas: ratificó a Gaztelu, purgó el consejo de redacción y encabezó el volumen con una nota editorial, “Nota de recorrido”, con la que intentó disimular la crisis. Pero, de todos, ése fue el último número de *Espuela*

de plata. Entonces Lezama se unió más estrechamente a Gaztelu y juntos consolidaron la línea católica a través de *Nadie parecía*.

Impresa por la tradicional Úcar, García y Cía, la revista tiró, entre 1942 y 1944, un total de diez números. Al principio tuvo una periodicidad mensual, pero luego las tiradas comenzaron a espaciarse, hasta finalmente desaparecer. *Nadie parecía* tiene la dimensión de un voluminoso cuaderno, con entre siete y doce páginas por ejemplar. A diferencia de *Espuela de plata*, no tuvo consejo de redacción ni tampoco contó con publicidad. Sin tapa, todos los números se abren con la primera página, en la que se encuentran, arriba, el nombre y el subtítulo de la revista, los nombres de los directores y el mes y el año de publicación. Debajo de una línea doble, de trazo grueso, figuran una viñeta a tinta, un epígrafe y un texto en prosa, que sirve de presentación. Los dibujos de todos los números pertenecen a Mariano Rodríguez y René Portocarrero. Los textos en prosa, inequívocamente redactados por Lezama, tanto por el estilo como porque luego conformaron, sin modificaciones, la segunda parte de *La fijeza* (1949), llevan hasta el cuarto número la firma de “Los Directores”, aunque luego ésta desaparece, sin reemplazo alguno. Como *Espuela de plata*, *Nadie parecía* es una revista de poesía que incluye también ensayos y le da un importante lugar a la plástica. Además de las viñetas de primera página, casi todos los números cuentan con reproducciones de los principales artistas del grupo.

El propósito de la revista se percibe claramente en las relaciones que ésta entabló con el presente y el pasado. A diferencia de *Espuela de plata*, *Nadie parecía* careció de una buena representación de las perspectivas modernas de la literatura. Con la ausencia de escritores como Piñera, quien estaba más interesado en la escena contemporánea que

en la vuelta a lo tradicional, la publicación tuvo un espacio acotado para la actualidad. Esto no significa, por supuesto, que los directores suprimieran completamente a los autores extranjeros contemporáneos. En las páginas de *Nadie parecía* se encuentran, por ejemplo, textos de José Ortega y Gasset, Jorge Guillén y Manuel Altolaguirre. Pero en la revista los escritores modernos tienen, igualmente, un espacio acotado. Así podemos verlo a partir de las dos secciones dedicadas a la traducción de textos extranjeros. La primera se llama “Espiga alta de siempre” y, como su nombre lo indica, está dedicada a la publicación de autores clásicos, y la segunda tiene como título “Ojo fijo de hoy”, proyectada para la difusión de los nuevos escritores. En principio, esta actitud parece mantener la doble referencia a lo moderno y a lo tradicional que estuvo presente en *Espuela de Plata*. Pero hay un notorio desbalance entre las dos secciones. “Espiga alta de siempre” aparece en seis de los diez números de la revista, mientras que “Ojo fijo de hoy” lo hace únicamente en el quinto y el sexto. Este desequilibrio constituye un signo de las predilecciones de la revista. *Nadie parecía* se inclinó a rescatar los autores clásicos y las perspectivas tradicionales (1).

Por otra parte, esta preferencia se lee incluso en los textos que la revista publicó en “Ojo fijo de hoy”. En ella aparece, por ejemplo, un artículo de Wladimir Weidle sobre la obra de Franz Kafka, que Lezama tradujo y publicó en el número 9. En ese texto, el crítico sostiene que la época contemporánea está dominada por “la ley inexorable del absurdo” (2). Con su obra, Kafka no intentó emanciparse de esta situación, como sí lo intentaron, aunque para Weidle de manera muy parcial, los escritores surrealistas, sino que se internó en la noche de la burocracia y la pesadilla del Estado, de manera tal que demostró que la sociedad contemporánea es un artefacto implacable que aplasta al ser humano. Opuesto al canto auroral de una nueva modernidad, Kafka demuestra que el

mundo es una pesadilla. En otro texto, un fragmento de *The Oxford Book of English Verse* de William Butler Yeats, que Lezama también tradujo para “Ojo fijo de hoy”, se esboza una respuesta a esta dramática situación. En ese trabajo, Yeats sostiene que T. S. Eliot, contra el aplauso general, no es un gran poeta. Descarta textos como *The Waste Land* [*La tierra baldía*] y sólo le reconoce algunos méritos a *The Hollow Men* [*Los hombres huecos*] y *Ash Wednesday* [*Miércoles de ceniza*]. Dos o tres amigos, según confiesa Yeats, atribuyen estos aciertos “a un enriquecimiento emocional motivado por lo religioso”, pero “esta religiosidad comparada con la de John Gray, Francis Thompson, Lionel Johnson en *El ángel oscuro*, carece de toda fuerte emoción” (1943: 5, 71). Para *Nadie parecía*, esta falta de religiosidad no es una cuestión menor. De un lado, Kafka demuestra que el mundo es una pesadilla; del otro, Yeats sugiere que la esterilidad de la literatura actual se debe a la falta de religiosidad. Aun desde los escritores contemporáneos, *Nadie parecía* delinea su propósito central: la vuelta a la religión como forma de regenerar la modernidad.

Ascetismo y misticismo

La revista propuso esta vuelta a la religión a través de la obra de San Juan de la Cruz. Por cierto, la poesía mística se prestaba notablemente para encausar un proyecto de ese tipo. Por una parte, el siglo XX (Paul Valéry, Juan Ramón Jiménez, María Zambrano) había leído con agrado la tendencia de San Juan al manejo de un lenguaje simbólico mediante el cual poner en palabras una experiencia inexpresable (Asún 2002); por la otra, los tres significados que la noche tiene en la “Noche oscura”, como punto de partida (ausencia de Dios), como camino de ascensión (la fe ciega) y como meta (Dios es una

noche porque los ojos no pueden verlo) (Thompson: 992), permitían plantearla como símbolo para el mundo moderno y a la vez como plataforma a partir de la cual recuperar el núcleo religioso que éste había perdido.

San Juan ocupa, en consecuencia, un primer plano en *Nadie parecía*. Lezama y Gaztelu tomaron ese nombre, tan raro para una revista, precisamente de la “Noche oscura”. En ese texto, el alma abandona el cuerpo y, guiada por la luz sagrada que arde en su corazón, encuentra a Cristo en un lugar donde “nadie parecía”, es decir, donde nadie aparecía. Asimismo, en el primer número Gaztelu y Lezama colocaron como epígrafe un fragmento del “Cántico espiritual”, en el cual las dos palabras del nombre de la revista se encuentran separadas:

Que *nadie* lo miraba,

Aminadab tampoco *parecía*,

Y el cerco sosegaba,

Y la caballería

A vista de las aguas descendía (1942: 1, 33; sin subrayar en el original).

Nadie parecía publicó además dos ensayos sobre San Juan. Los dos pertenecen a hombres de la Iglesia y representan la perspectiva ortodoxa de la publicación: el primero es “Ascética de San Juan de la Cruz”, del presbítero Ignacio Biain, y el segundo “San

Juan de la Cruz en su noche oscura”, de Ángel Gaztelu. El ensayo de Biain es severamente católico. Si bien el presbítero destaca los méritos literarios de San Juan, su texto pone en primer plano que se trata menos de un maestro literario que de un maestro espiritual. Para reforzar esta idea, Biain diferencia jerárquicamente la ascética de la mística. Los ejercicios de purificación se encuentran en un plano fundamental, mientras que la elevación inspirada a través de la poesía es a lo sumo un corolario. Puede haber ascetismo sin misticismo, pero no misticismo sin purificación.

En “San Juan de la Cruz en su noche oscura”, Gaztelu coincide con Biain en lo que respecta a la ascética y la mística, pero rescata a San Juan como poeta y se ocupa de la “Noche oscura”. El padre enumera los temas básicos del poema: la oscuridad, la iluminación que el alma lleva en el corazón, la cautela de su paso, el “nadie parecía” y “el gozo completo de la perfecta unión” (1943: 6, 78). Para complementar su lectura, hace una semblanza de la vida de San Juan. Gaztelu recuerda la cárcel que el santo padeció por apoyar la reforma de la Orden Carmelita que había impulsado Santa Teresa. Encerrado en un calabozo en el que apenas cabía su cuerpo, Dios no lo abandona: “Él le visitó – escribe Gaztelu- en la noche, como a David y le enseñó en la cárcel los encantos de la libertad, por la escasa y alta ventana” (78). Como el alma en la “Noche oscura”, San Juan pugnaba por salir y “Una buena noche se le ofreció la oportunidad y se descolgó presto y decidido de una ventana por una cuerda, hecha con pedazos de mantas viejas y una raída túnica, al patio murado de la prisión” (78). San Juan se evade de la cárcel, como en su texto el alma se libera del cuerpo, y corre al convento de las Carmelitas Descalzas. Gaztelu cierra su relato con un doble acto de redención:

corre por la noche hacia el convento de las Carmelitas Descalzas. Golpea el torno: Fray Juan soy, vengo escapado de la cárcel. Le permiten la entrada en clausura para confesar a una monja enferma. Después ya con la alegría de la libertad, al verle la comunidad tan desmejorado y anémico le ofrece peras asadas con canela y él les paga su caridad, recitándole [sic] los versos compuestos en la prisión, entre ellos, muchas estrofas del *Cántico espiritual* (78).

Para *Nadie parecía*, el hombre tiene que reconocer, como San Juan, que está parado en un desierto o una cárcel, habitante de un mundo kafkiano, desestructurado y sin sentido, reconocimiento ascético que le permite romper sus lazos con el mundo material y anclar el espíritu en la religión. Según la revista, la vida y la obra del santo, simbolizadas en estas peras asadas, constituyen un ejemplo a seguir en la actualidad.

La heterodoxia

Aparte de la línea ortodoxa representada por los trabajos de Biain y Gaztelu, en *Nadie parecía* se encuentra también una perspectiva heterodoxa sobre la religión. El mejor ejemplo es Pico de la Mirandola. El propio Gaztelu tradujo “Muy pía oración” para el cuarto número de la revista. El texto es una poetización de la plegaria, un género muy utilizado en las revistas de Lezama (3), en el cual Mirandola, coherente con el esquema ascetismo/misticismo que esclarecieron los curas, reconoce los poderes limitados del hombre y ruega a Dios para que se cumpla su deseo de alcanzar el Reino de los Cielos. Pero lo más interesante de Pico no se encuentra en el poema, sino en su figura, es decir,

en la posición heterodoxa que mantuvo en lo que respecta a la religión. Nacido en 1463, Pico formó parte, junto con Marsilio Ficino, de la Academia florentina creada por Cosme Médici en 1462. Como observa Frances Yates, juntos fundaron y propagaron el neoplatonismo renacentista, nacido de la divulgación de las obras de Platón y los neoplatónicos, cuyos manuscritos griegos, luego de la caída de Constantinopla, se trasladaron de Bizancio a Florencia (1982: 35). Pico, que se interesó con Ficino en el *Corpus Hermeticum*, no se quedó ahí. Hacia 1486 publicó sus novecientas tesis y, como preámbulo, colocó el “Discurso sobre la dignidad del hombre”. En ese texto no sólo buscó amoldar, según el temperamento de la época, el cristianismo con Aristóteles y Platón. También recogió la cábala de los hebreos, cuya primera versión cristiana había dado, dos siglos antes, el catalán Ramón Llull, además de que trató de integrar las enseñanzas de los neoplatónicos, los pitagóricos y las de algunos pensadores árabes. Este intento de confluencia tenía como propósito establecer, más allá de su de por sí importante esfuerzo de síntesis, una doctrina para la elevación mística hacia Dios. Por otra parte, y como demuestra María Jesús Mancho Duque (2012), estas corrientes heterodoxas también se encuentran en San Juan: por su obra pasa todo el Renacimiento, es decir, la Biblia, el neoplatonismo, el misticismo árabe y la Cábala hebrea.

Para Lezama, este cruce entre ortodoxia y heterodoxia resulta fundamental. El escritor se apropió, ante todo, del esquema de la ascética y la mística que plantearon Biain y Gaztelu. Para Lezama, el hombre parte de una carencia absoluta, exiliado de una naturaleza con la cual ya no tiene relación directa alguna, y mediante un salto de fe (las religiones y los mitos) construye esa segunda naturaleza que se llama cultura. Pero si toma este esquema del catolicismo, al mismo tiempo se mueve de manera heterodoxa en cuanto a los contenidos y las formas mediante los cuales lo llena. No sólo en *Nadie*

parecía, sino también a lo largo de su obra, se dedicó a recuperar las fuentes del cristianismo, por ejemplo el platonismo, el neoplatonismo y los pitagóricos, aparte de que le concedió una especial importancia a esa gran confluencia transcultural entre Grecia y el catolicismo que son los Padres de la Iglesia; por otra parte, siempre estuvo atento a la religiosidad más variada, como si cada una de las manifestaciones de lo sagrado, desde los mayas al Lejano Oriente, fueran signos que se incluyen en el mismo lenguaje universal, que para Lezama está centrado en el catolicismo. En este sentido, en una isla abierta a las corrientes universales (“La ínsula distinta en el Cosmos, o lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el Cosmos” (2003: 51), como señala en la extraña presentación aforística de *Espuela de plata*), Lezama toma un planteo católicamente conservador y lo utiliza para incorporar las culturas que lo circundan. Así podemos entender no sólo su integración de otras religiones, sino también su capacidad para reivindicar algo en principio tan contrario al catolicismo como la Revolución de 1959, acontecimiento que rescata, por ejemplo en “A partir de la poesía” (1960), porque la Revolución vuelve a instalar la pobreza irradiante, imagen de la carencia creadora, en el centro de Cuba.

En *Nadie parecía*, Lezama profundizó las corrientes heterodoxas del cristianismo. En particular, en las notas de presentación “Procesión” y “Muerte del tiempo”, llevó adelante este cometido a través de una recuperación del pensamiento de los estoicos. Como se sabe, los estoicos elaboraron un sistema materialista y propusieron una teoría empírica del conocimiento en base a los sentidos. Tanto en las notas recién citadas como en el más extenso “Sobre Paul Valéry”, que publicó en *Orígenes* en 1945, Lezama tomó en cuenta además perspectivas modernas, que sobre todo en este último ensayo identificó con Goethe y el propio Valéry. Mientras que para los griegos el universo es un todo y en él no existe el vacío (4), para estos “estoicos modernos” el vacío constituye

una cuestión central, en tanto es aquello que rodea al individuo bajo las formas del silencio, el hastío y la muerte. Pero el pensamiento estoico también jugó un rol central en la tradición mística española y europea. Como recuerda Albert Ribas (2008), San Juan de la Cruz y Miguel de Molinos (1638-1696), el primero con la “noche oscura” y el segundo con el aquietamiento, sostuvieron la necesidad de vaciar o “desprenderse no sólo de los apetitos sensibles sino también de las formas, discursos e imágenes del espíritu” (Ribas: 114). En este contexto, el vacío de los estoicos se identifica con el momento ascético que postularon los curas en *Nadie parecía*. Como observa Ribas, en esa tradición el vacío está colocado al lado del *horror vacui*: “La metáfora del *horror vacui*, aplicada a este ámbito espiritual, indica efectivamente que no se concibe un vacío estable”, sino que “se trataría ni más ni menos de afirmar que Dios no podría dejar de llenar ese vacío” (Ribas: 115).

En *Nadie parecía*, Lezama plasmó estas mismas ideas. En primer lugar, en “Muerte del tiempo”, presentación del sexto número de la revista, hizo una notable exposición del *horror vacui*. En ese texto, el escritor toma como punto de partida la premisa de que, en el vacío, la velocidad de un móvil sería infinita, porque, según sostiene, no existiría ninguna resistencia que lo detuviera. Entonces imagina un tren. Gracias al vacío, el tren tendría que llegar a una velocidad infinita. Pero si lo hace, el tiempo se detendría, porque iría tan rápido que estaría en todos los lugares a la vez. Con este sofisma, cuyo enfoque material le otorga una fuerte raigambre estoica, Lezama demuestra que el vacío no existe: “el aire se torna duro como acero, y el expreso no puede avanzar porque la potencia y la resistencia hácense infinitas” (1943: 6, 73).

Asimismo, a través del pensamiento de los estoicos, Lezama profundizó el esquema ascetismo/misticismo. En “Procesión”, el texto más claro en este sentido, el

escritor sitúa primero la referencia al vacío. Pero lo hace, precisamente, para postular la iluminación del Dios cristiano: “Y así donde el estoico creía que saltaba de su piel al vacío, el católico sitúa la procesión para despertar en el cuerpo como límite, la aventura de una sustancia igual, real y ricamente posible para despertar en Él” (1943: 7, 81). En esta oscura frase resulta tan central la oposición entre el estoicismo y el catolicismo como el hecho de que se apropia de la idea estoica de que el cuerpo constituye un límite. Para Lezama, el hombre está rodeado de vacío, un vacío que asume las formas del silencio, el hastío y, sobre todo, la muerte. Pero al igual que los místicos de los siglos XVI y XVII, transforma esa situación en el momento ascético previo a toda iluminación. La ausencia alrededor del cuerpo se llena de plenitud trascendental.

Esta exhumación de las corrientes heterodoxas tiene una importancia crucial para la revista. En *Nadie parecía*, Lezama demuestra con los estoicos que la realidad visible es un desierto del cual ya no se puede esperar nada. Pero transforma esa dramática impresión, tan ajustada al rechazo a la secularización moderna que sobrevuela a lo largo de la revista, en un paso necesario para la religiosidad. En consecuencia, situándose al lado de Mirandola y San Juan, postula la elevación mística como forma de darle nuevo sentido a ese mundo desestructurado.

El cuerpo, el sacrificio y la poesía

La importancia que Lezama le concede al estoicismo tiene una consecuencia suplementaria. Si le permite profundizar en una de las corrientes heterodoxas del cristianismo, dándole un soporte cultural y filosóficamente más amplio al esquema

ascetismo/misticismo, también lo lleva a abandonar el espiritualismo extremo de San Juan, para formular, cercano a Santo Tomás, que el alma vale en tanto se encuentra en el cuerpo (5). Con esto, el escritor define una nueva poesía místico-religiosa.

Podemos verlo a partir de “Noche dichosa”, presentación del primer número de *Nadie parecía*. Como observa Jesús Barquet (1993), el texto es una reescritura de la “Noche oscura” (6). En la versión de Lezama, un pescador se levanta con los primeros rayos del sol, se dirige al agua y trabaja todo el día, mientras de a ratos mira la orilla, convertida en “enemiga”, y la choza, a la que compara con un fanal. A la noche vuelve y encuentra la casa iluminada: “Su cuerpo transfundido en una luz enviada parece manifestarse en una Participación, y el Señor, justo y benévolo, sonríe exquisitamente” (1942: 1, 33). El texto tiene un sentido alegórico y otro literal. Desde el punto de vista alegórico, como señala Barquet, el pescador es el escritor, que sale al mar de la escritura y contempla de lejos la choza, que es la casa de la poesía, donde finalmente se presenta Dios como sustancia poética para iluminar lo creado. Desde un punto de vista literal, Lezama rompe con la separación del alma de San Juan, insistiendo continuamente en lo corporal. Sea lo que sea el pescador, éste sale en cuerpo y alma a navegar. En el agua está “El silencio de su cuerpo acompañado del canto de los peces”; en tierra, después de desembarcar, las luciérnagas se allegan “para tocar el cuerpo del pescador solitario” (33), y cuando entra a la choza, es su cuerpo el que queda transfundido por la luz divina. Esta transformación de la mística de San Juan, añadiéndole la cuestión estoica del cuerpo, tiene un sentido que varios años después Lezama va a lograr perfilar a través del concepto de imagen. La imagen no es una revelación simple de lo sobrenatural, sino la manifestación de lo sobrenatural bajo una forma material, perceptible para el ser humano, como la choza, el cuerpo del pescador o la escritura del poema (7).

En *Nadie parecía*, el mejor ejemplo de esta poesía místico-religiosa es “Rapsodia para un mulo”. El extenso poema describe a un mulo que avanza hacia el barranco y cae. Lezama retoma el tema místico de la oscuridad a través del abismo y subraya la materia mediante el cuerpo tosco del animal. Todas las estrofas, excepto la última, giran alrededor del desbarranco del mulo, de acuerdo con un tipo de movimiento en espiral, característico de muchos de sus poemas (8). Con un oscuro lirismo, Lezama utiliza palabras opacas, pero la sentencia le da un sonido oracular, como si el escritor hubiera extraído los versos del abismo. Escribe al principio:

Lento es el mulo. Su misión no siente.

Su destino frente a la piedra, piedra que sangra

creando la abierta risa en las granadas.

Su piel rajada, pequeñísimo triunfo ya en lo oscuro,

pequeñísimo fango de alas ciegas.

La ceguera, el vidrio y el agua de tus ojos

tienen la fuerza de un tendón oculto,

y así los inmutables ojos recorriendo

lo oscuro progresivo y fugitivo (1942: 1, 35).

El mulo avanza con la confianza del que no comprende, hacia “lo oscuro progresivo y fugitivo”. Como en “Muerte de Narciso”, el escritor está afuera, observando la escena. En uno de los versos recién citados incluso lo interpela cambiando el pronombre posesivo, de tercera a segunda del singular, como si buscara que el mulo sea conciente del agua de sus ojos. “Rapsodia para un mulo” se basa en esta diferencia entre el sujeto poético, sólidamente aferrado a la escritura, y el animal, que carece de lenguaje. Lezama elabora el texto de acuerdo con esa comprensión. El hombre está separado de las cosas por el lenguaje. El mulo, en cambio, lo único que tiene es la lágrima, película que, en lugar de separar, establece una continuidad entre la representación que se forma en los ojos y los árboles que se encuentran en el abismo:

Entontado el ojo del mulo en el abismo

y sigue en lo oscuro con sus cuatro signos.

Peldaños de agua soportan sus ojos,

pero ya frente al mar

la ola retrocede como el cuerpo volteado

en el instante de la muerte súbita.

Hinchado está el mulo, valerosa hinchazón

que le lleva a caer hinchado en el abismo.

Sentado en el ojo del mulo,

vidrioso, cegato, el abismo

lentamente repasa su invisible (36).

El hombre ve la marcha del mulo hacia el abismo. Escritor o lector, está parado al lado de eso que aparece vacío, noche oscura que sin embargo constituye la plenitud de Dios. Pero a diferencia del misticismo de San Juan, Lezama no postula una relación directa en ese sentido. Si mirara el abismo, no encontraría nada, noche oscura sin antorcha que la ilumine. Por eso necesita la intermediación del cuerpo del animal. “Rapsodia para un mulo”, también “Muerte de Narciso”, son poemas que pertenecen al orden del sacrificio. Como observan Marcel Mauss y Henri Hubert en su clásico ensayo, “El sacrificio constituye un medio que tiene el profano de comunicar con lo sagrado por la mediación de una víctima” (2010: 49). En igual sentido, en Lezama la muerte del mulo le permite comunicar este mundo con lo sagrado. El sacrificio convierte su cuerpo en una mancha del paisaje. El mulo se abisma, cae por el barranco y su cuerpo se convierte en abismo, iluminando la noche de Dios:

Paso es el paso, cajas de agua, fajado por Dios

el poderoso mulo duerme temblando.

Con sus ojos sentados y acuosos,

al fin el mulo árboles encaja en todo abismo (38).

Frente a la experiencia sin cuerpo de San Juan, Lezama sacrifica un mulo para plantar la poesía en lo desconocido y contactarse, a través de esa imagen, con Dios.

Conclusiones sobre el Barroco, la poesía y la religión

Verbum, Espuela de plata y *Orígenes* tienen un perfil heterogéneo. En todas ellas se encuentra Gaztelu, a quien podríamos asociar con una perspectiva ortodoxamente tradicional, pero también existen representantes mucho más interesados en las perspectivas modernas de la literatura. Piñera es uno de ellos y otro es José Rodríguez Feo, quien aparece en el grupo de Lezama en el último número de *Nadie parecía*, con una traducción de un texto de Parker Tyler, verdadero anuncio de la fundación inmediata de *Orígenes* y del perfil moderno que el crítico asumirá en esa publicación.

Nadie parecía adquiere identidad en este marco. Debido a la polémica con Piñera, que significó el fin de *Espuela de plata*, la actualidad literaria e intelectual cede un espacio importante y, en los pocos textos que la encarnan, se promueve la necesidad de volver a lo tradicional. En este sentido, en esta tercera revista Lezama se despoja de colaboradores y plasma con gran pureza un pensamiento y una literatura ancladas en el catolicismo. Asimismo, si, como observa Rafael Rojas, las revistas de Lezama se ocuparon de la cuestión nacional, en *Nadie parecía* lo nacional se encuentra subordinado a una preocupación más universal sobre la contemporaneidad. De esta publicación

verdaderamente se puede decir lo que Duanel Díaz Infante (2005) propone para la obra de los origenistas en general: *Nadie parecía* pensó el ecumenismo cristiano.

Esta concentración en el núcleo católicamente duro del grupo significó para Lezama una oportunidad para esclarecer su trabajo sobre la poesía y sus reflexiones culturales. En *Nadie parecía* sostiene, sin ambages, que el mundo moderno está desestructurado, desierto que justifica el retorno a lo religioso como núcleo regenerador. Para cumplir con este propósito, retoma el esquema de ascetismo/misticismo, esclarecido por los curas de la revista. Pero lo emancipa de la ortodoxia y lo convierte en un eje mediante el cual apropiarse tanto de las tradiciones que están detrás del catolicismo como del resto de las tradiciones religiosas e intelectuales.

Nadie parecía es, además, el proyecto más enérgicamente barroco de toda su producción. Podemos verlo al comparar su actitud hacia la modernidad con lo que sucede en el siglo XVII. Como observó hace ya muchos años Werner Weisbach en *El Barroco, arte de la Contrarreforma* (1921), el Barroco surgió de la crisis terminal de la cultura del Renacimiento. Las luchas religiosas y el fin de la universalidad católica, las luchas dinásticas de los soberanos y el asalto y saco de Roma por las fuerzas imperiales (1527), pusieron fin a la confianza y amenazaron la estabilidad de los valores esenciales. Se propagó, así, una corriente de pesimismo y, en consecuencia, “los hombres buscaron de nuevo en su propia intimidad y en la autoridad de la Iglesia apoyo y protección” (1948: 57). Como respuesta a esa crisis, la Iglesia definió una nueva política cultural en el Concilio de Trento. Reunido entre 1545 y 1563, para Weisbach Trento no fue exclusivamente una reacción contra la Reforma protestante, sino también una respuesta a los conflictos espirituales surgidos del colapso del humanismo. La Contrarreforma se

propuso, así, la conducción de los creyentes a los valores esenciales de la cristiandad y buscó transformar el pesimismo en “un fin positivo que satisficiera las necesidades espirituales” (58). Para esto, reanudó la tradición dogmática de la escolástica, reforzó los elementos tradicionales de la enseñanza y buscó cortar los abusos contra los cuales había reaccionado el protestantismo. Aunque los vínculos entre épocas tan distantes como las del siglo XVII y la primera mitad del XX deben tomarse con cautela, en *Nadie parecía* hay un diagnóstico equivalente (9). El mundo contemporáneo, tras un proceso de modernización que los directores juzgan negativo, está desestructurado. La solución que proponen es comparable a la de Trento: la elaboración de un pensamiento poético que, aunque desde una heterodoxa libertad, concibe la religión, y especialmente la religión católica, como resguardo frente a la fragmentación moderna y por lo tanto como eje reintegrador para el hombre actual.

En este marco se puede leer la rehabilitación del cuerpo que hace Lezama. Sin el cuerpo, y el ejemplo crucial es Cristo, no hay posibilidad de que el hombre tome conciencia de Dios. Frente a las idealizadas figuras renacentistas, la pintura barroca es pródiga en este sentido. Muestra cuerpos cubiertos con ropas majestuosas y cuerpos descubiertos durante el martirio, sobre todo pinta el cuerpo sufriente de Cristo durante la Pasión, y a muchos de esos personajes el Barroco los representa con la boca semiabierta y los ojos entrecerrados, imagen del goce que sugiere su participación con Dios. Lezama le devolvió a la carne ese lugar. Por eso, y sobre todo a través de “Rapsodia para un mulo”, reformuló la poesía religiosa. En Lezama no hay contacto con Dios sino por la mediación de un cuerpo sacrificado. Resulta instructivo compararlo, en este sentido, con el cuadro *El sacrificio de Isaac* de Caravaggio. En él, Abraham, que ha sido puesto a prueba por Yahvé, está a punto de sacrificar a su hijo Isaac, pero al lado un ángel le pide

que lo cambie por un cordero. Lezama se inscribe en esta tradición, tan cara a la carnalidad del Barroco: sacrifica un mulo, verdadero acto de fe y devoción, para contactar al hombre con lo trascendental.

Pero también es posible comprender el sacrificio, ese verdadero eje de *Nadie parecía*, por el reverso de lo que dice y sugiere Lezama. Si, según sostendría el escritor, el sacrificio le permite al hombre tener una imagen de Dios, también podemos decir que el sacrificio es un acto para salvarlo. Escribe Jacques Lacan, en una fórmula que hace comprensible esta cuestión: “La historieta de Cristo se presenta, no como la empresa de salvar a los hombres, sino a Dios. Ha de reconocerse que quien se encargó de esta empresa, Cristo, en este caso, pagó lo suyo, y es poco decir” (2001: 131). ¿No es esto, precisamente, lo que en su reverso hace Lezama? *Nadie parecía* afirma la importancia del mundo y la materialidad carnal del hombre, pero para mostrar que todo eso, por sí mismo, no vale nada. El helado soplo de los estoicos recorre eso que en las páginas de la revista equivale al silencio y el sinsentido. *Nadie parecía* sacrifica el mundo, es decir, revela que en él sólo hay oscuridad y tinieblas. En él reina la muerte, lo cual quiere decir que ya de entrada es materia inerte. Con ese sacrificio la revista demuestra la necesidad de Dios, salvándolo en este mundo secularizado.

En una entrevista que Tomás Eloy Martínez le hizo luego de la publicación de *Paradiso*, Lezama habla del padre, muerto el 19 de enero de 1919. Recuerda que él estaba en el centro de su vida. Luego comenta: “su muerte me dio el sentido de lo que yo más tarde llamaría el latido de la ausencia. El sitio que mi padre ocupaba en la mesa quedó vacío, pero como en los mitos pitagóricos, acudía siempre a conversar con nosotros a la hora de la comida” (1970: 59)([10](#)). *Horror vacui*: el vacío que dejó el cuerpo del padre

se llena con su espíritu inmortal. Tras esto Lezama recuerda que una tarde, jugando a una versión cubana de la payana, las piezas fueron formando una imagen parecida al rostro de él: “Lloramos todos, pero aquella imagen patriarcal nos dio una unidad suprema e instaló en Mamá la idea de que mi destino era contar la historia de la familia” (12). Lezama puso todos sus esfuerzos en cumplir ese mandato: salvó a la familia y al padre por medio de la literatura. Nada sabríamos de ese hombre, ni tampoco de la madre o de las dos hermanas. Sus rostros, sus tonos de voz, se habrían borrado, como se borran las figuras en la orilla del mar. Pero Lezama los salvó, guardó las tumbas, como le dice ya en la vejez a la hermana, con el acostumbrado reproche de sus cartas porque se hubiera ido al exilio (1979: 237). En otra entrevista lo dice casi de manera directa, aunque esta vez sin hablar del padre, sino de la ausencia en general: “ese espacio vacío, esa pausa inexorable tenía yo que llenarla con lo que al paso del tiempo fue la imagen” (1970: 11). El vacío del padre es un hueco que el escritor se ve compelido a llenar con plenitud. La muerte de ese hombre instala una temprana conexión de Lezama con lo sagrado. *Nadie parecía* muestra, en su reverso, el reverso de esa actitud: vacía al mundo de todo sentido, lo sacrifica para así poder salvar al padre y a esos otros padres de la revista que son San Juan y el mismísimo Dios.

Notas

(1). Hay una gran excepción, por otra parte fuera de la sección “Ojo fijo de hoy”: el poema “A un aviador”, perteneciente a Hays (1904-1980), que Eugenio Florit tradujo para el sexto número de *Nadie parecía*.

(2). Weidle (1943: 9, 114). Éste, como el resto de los textos de la revista, se citan por la edición facsimilar (2006), señalando, entre paréntesis, año original: número y página de la edición facsimilar.

(3). En *Nadie parecía*, un ejemplo es el soneto “Oración”, que Bernardo Clariana publicó en el segundo número de la revista.

(4). Al respecto, Cf. el volumen *Los estoicos antiguos*, editado por Frances Casadesús Bordoy.

(5). En “Sobre Paul Valéry”, Lezama amplía estas cuestiones. Se refiere a los neoplatónicos y a los estoicos, espiritualistas y materialistas, y resuelve la oposición a través de Santo Tomás.

(6). No olvidemos que, en “Noche oscura”, el alma escapa precisamente en la “noche dichosa”.

(7). Muchos son los ensayos que se pueden citar. El más completo y claro es “Confluencias” (1968).

(8). Sobre esa estructura poética, Cf. Vitier (1970).

(9). Los vínculos entre el Barroco histórico y las reactualizaciones contemporáneas suelen pasar por alto el hecho de que en el medio hay casi tres siglos de historia cultural. En el caso puntual de Lezama, el paralelismo con la situación que describe Weisbach no debe ocultar el hecho de que en Lezama la religiosidad barroca es una forma de proponer una solución superadora al proceso de modernización y, de hecho, a lo que juzga como el fracaso del avance de las explicaciones racionales. Esta interpretación tiene como antecedente la idea que comienza a surgir con el neoclasicismo, que plantea que el arte y la poesía del siglo XVII tienden a la irracionalidad. Ese juicio negativo comienza a volverse positivo a lo largo del 1800. Propongo una lectura más detallada de esta cuestión en “Barroco, hermenéutica y modernidad II”.

(10). Cito las entrevistas de la compilación presente en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*.

Bibliografía

Barquet, Jesús. “El grupo “Orígenes” y España”. *Cuadernos hispanoamericanos* 513 (1993): 31-48.

Casadesús Bordoy, Frances (ed.). *Los estoicos antiguos*. Barcelona: Gredos, 2002.

De la Cruz, San Juan. *Poesía completa y comentarios en prosa*. Ed. e introd.. Raquel Asún. Barcelona: Planeta, 2002.

Della Mirandola, Pico. *Discurso sobre la dignidad del hombre*. Buenos Aires: Longseller, 2003.

Díaz Infante, Duanel. *Los límites del origenismo*. Madrid: Colibrí, 2005.

Eloy Martínez, Tomás. “José Lezama Lima: el peregrino inmóvil”. *Primera Plana* 280 (1968): 58-61.

Espuela de Plata (1939-1941). Ed. fac. Gema Areta Marigó. Sevilla: Renacimiento, 2003.

Iriarte, Ignacio. "Barroco, hermenéutica y modernidad II". *Studia aurea* 5 (2011): 100-127.

Lacan, Jacques. *Aun* (1972-1973). Buenos Aires: Paidós, 2001.

Lezama Lima, José. "Sobre Paul Valéry". *Orígenes* 7 (1945): 16-27.

----- *Cartas* (1939-1976). Ed. Eloísa Lezama Lima. Madrid: Orígenes.

----- *Imagen y posibilidad*. La Habana: Letras Cubanas, 1981.

----- "Introducción a un sistema poético". En *Confluencias*. Ed. Abel Prieto. La Habana: Letras Cubanas, 1988. 322-346.

----- "A partir de la poesía". En *Confluencias*. 386-399.

----- "Confluencias". En *Confluencias*. 415-429.

Mancho Duque, María Jesús. "Introducción". En: San Juan de la Cruz. *Poesías*. Centro Virtual Cervantes, 2012. <http://cvc.cervantes.es/obref/sanjuan/>.

Mauss, Marcel y Hubert, Henri. *El sacrificio*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2010.

Mondolfo, Rodolfo. *El pensamiento antiguo*. Buenos Aires: LOSADA, 1974.

Nadie Parecía (1942-1944). Ed. fac. Gema Areta Marigó. Sevilla: Renacimiento, 2006.

Piñera, Virgilio. "Cartas de Virgilio". En *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*. La Habana: Letras Cubanas, 1993. 263-284

Plotino, *Enéadas*. Buenos Aires: Colihue, 2007.

Ribas, Albert. *Biografía del vacío*. Barcelona: Destino, 2008.

Rojas, Rafael. *Tumbas sin sosiego*. Barcelona: Anagrama, 2006.

Simón, Pedro. *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana: Casa de las Américas, 1970.

Thompson, Colin. "La tradición mística occidental: dos corrientes distintas en la poesía de San Juan de la Cruz y de Fray Luis de León". *Edad de Oro* XI (1992): 187-194.

Vitier, Cintio. "La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular". En *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, 68-89.

Weisbach, Werner. *El Barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.

Yates, Frances. *La filosofía oculta en la época isabelina*. México: FCE, 1982.

Espantapájaros, de Oliverio Girondo: al margen de todo(s).

[Cristina Pérez Múgica](#)

Universidad de Salamanca

*Sólo después de arrojarlo todo por la borda somos capaces de ascender hacia
nuestra propia nada.*

Oliverio Girondo

Tras leer *Espantapájaros (al alcance de todos)*, Ramón Gómez de la Serna no dudó en calificar la tercera publicación de Oliverio Girondo como la obra más transgresora de la vanguardia. En su opinión, la obra *fecundaba* el porvenir, se entrometía en el futuro para usurparle realidades por nombrar. Cualquier militante vanguardista podía preciarse de inventar cada día modelos de radical novedad. Las vanguardias evocan el pecado de *hybris*, ya que pretenden destruir los nombres de *las cosas* para rehacer el mundo y sus valores. Tal propósito, sin embargo, no siempre cristalizó en creaciones trascendentes, por lo que debemos conceder una especial importancia a las opiniones de Ramón que, lejos de constituir uno de esos agresivos elogios que los vanguardistas intercambiaban, manifiestan una percepción ajustada y clarividente de *Espantapájaros*. Por ello hemos querido abrir esta reflexión con el recuerdo del gran vanguardista español, cercano en varios sentidos a Girondo. Es evidente que estas líneas no abarcarán los innumerables puntos de discusión que la obra puede suscitar. Sin embargo, procuraremos demostrar que el creador de la greguería acertó de pleno con sus elogios.

El carácter novedoso de *Espantapájaros* no sólo debe afirmarse en relación a otros experimentos vanguardistas, sino también por contraste con la anterior producción

de su autor. Antes de 1932, Girondo había publicado los poemarios *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y *Calcomanías* (1923). Ambos responden al espíritu de la modernidad estética, acogiendo a la nueva noción de belleza exaltada por las vanguardias. En tal sentido, giran en torno a los principios de dinamismo, instantaneidad y fragmentación, sincronizándose con el frenético ritmo de la urbe industrial. Pertenecen, además, a una tradición privilegiada en el ámbito latinoamericano: el libro de viajes, en este caso, de estirpe vanguardista y, por tanto, fundado en la subversión de tradiciones decimonónicas y en la reivindicación de una mirada transgresora que reinventa el paisaje. En efecto, ambos textos están protagonizados por el viajero moderno que rechaza el escapismo para asumir una actitud activa ante lo real, cuyos ingredientes maravillosos debe descubrir despojándose de toda convención y autoridad.

Estos elementos sobreviven en *Espantapájaros*, pero resulta más llamativa la distancia ideológica y estética que lo separa de sus predecesores. Quizá ello explique las dificultades que marcaron su recepción, limitada e incompleta. La obra señala cambios decisivos en la trayectoria de Girondo, marcando la consolidación de una voz propia, ajena a generaciones y escuelas, que instaura varios principios esenciales: experimentalismo llevado a sus últimas consecuencias, humor negro, parodia autorreflexiva y tono existencial. Tales propuestas abren camino a *En la masmédula* (1953), ejercicio definitivo de individualidad artística.

Puede que este giro obedeciera en parte al impacto del movimiento surrealista, cuya doctrina se fija por primera vez en 1924, un año después de publicarse los dos primeros poemarios de Oliverio. En el momento de aparecer *Espantapájaros*, los surrealistas ya habían realizado considerables esfuerzos para concretar y difundir sus

principios en escritos teóricos y productos artísticos. Sin duda, todo ello impresionó a Girondo, conocedor de los *ismos* europeos y siempre atento a las novedades.

Entre los proyectos vanguardistas, el surrealismo fue la escuela con mayor capacidad de impacto y supervivencia. Esto se explica por su habilidad para sintetizar las grandes preocupaciones ideológicas, morales y artísticas propias de la Modernidad. Así, centra sus energías en destruir la institución burguesa del arte, restableciendo las relaciones entre vida y trabajo estético. Este impulso es común a todas las escuelas vanguardistas, tal como señala Peter Bürger:

Los movimientos europeos de vanguardia se pueden definir como un ataque al *status* del arte en la sociedad burguesa. No impugnan una expresión artística precedente (un estilo) sino la institución del arte en su separación de la praxis vital de los hombres. Cuando los vanguardistas plantean la exigencia de que el arte vuelva a ser práctico, no quieren decir que el contenido de las obras sea socialmente significativo. La exigencia no se refiere al contenido de las obras; va dirigida contra el funcionamiento del arte en la sociedad, que decide tanto sobre el efecto de la obra como sobre su particular contenido (Burger, 2000: 103)

El surrealismo lleva este planteamiento a sus últimas consecuencias, presentándose como un proyecto estético, antropológico y político-social. Pretende suscitar una *revolución integral* del hombre moderno, al que ofrece herramientas innovadoras para interactuar con lo cotidiano y afrontar dilemas existenciales, en especial, el eterno conflicto entre eros y tánatos. Estos principios permiten analizar la filiación surrealista de *Espantapájaros*. Pese a su apariencia fragmentaria, la obra muestra una gran coherencia teórica, dando a conocer la posición del autor ante la condición

humana, el dilema existencial o el enigma del mundo externo. Como tendremos ocasión de observar, muchas de las opiniones vertidas en estos ámbitos se relacionan con las doctrinas bretonianas. Así, el texto puede entenderse como un *manual de instrucciones* antirracionalista, una pequeña guía en 24 pasos para modificar la praxis burguesa a partir de transgresiones estéticas.

No obstante, conviene tener presente la distancia recorrida por las teorías parisinas, que se enfrentan en Latinoamérica con realidades socioculturales inéditas o espíritus tan peculiares como el de Girondo. Los procesos de relectura y contaminación no pueden pasarse por alto, aunque *Espantapájaros* exhiba un innegable aire de familia. Por otra parte, no basta con acudir a etiquetas tan limitadas como *escuela* o *movimiento* para explicar un texto escrito con vocación de inquietar y subvertir.

En tal sentido, buena parte de la fascinación ejercida por el libro obedece a las dificultades para encasillarlo en un contexto que no sea el de su única y original existencia. También el autor resulta difícil de apresar, pues forja un idioma personal, parodiando los discursos epocales. Así, Girondo construye un cuerpo doctrinal antidogmático que se adelanta en varios años a las propuestas de Julio Cortázar. La comparación entre ambos autores nos permitirá mostrar cómo el primero cuestiona tanto modelos burgueses como propuestas vanguardistas de resistencia, de tal forma que su obra termina por constituir una especie de biblia surrealista al revés, desafiando toda forma de autoridad absoluta.

Cortázar subvierte el modelo burgués de la instrucción, que suele utilizarse para establecer sistemas reglados. La crítica a la asfixiante cotidianeidad permite reivindicar

el derecho individual a manejar lo real de forma libre y espontánea. Así, la obra no se conforma con demoler el molde tradicional, sino que ofrece un nuevo manual alternativo, inspirado por la utopía de reconciliación entre arte y vida. Girondo, sin embargo, redacta un texto que trasciende el parricidio vanguardista para asumir caracteres fratricidas e, incluso, suicidas.

Así, construye un hablante marginal, obstinado en no abandonar la periferia tanto del sistema oficial como de las alternativas críticas. Sus delirantes parlamentos están marcados por una casi enfermiza tendencia a deconstruir cuanta idea con visos de absoluta cae en sus manos, por lo que cabe hablar de una mirada oblicua consagrada a proyectar fuertes dosis de escepticismo sobre el agitado universo generacional. Esta agresiva desmitificación también afecta al sujeto poético, que no se presenta como un *poseedor de llaves* ni parece dispuesto a pontificar u ofrecer solución a los enigmas. En esta capacidad omnidestructora reside una importante clave interpretativa: *Espantapájaros* emprende un vuelo hacia la nada, aniquilando todo término absolutizador para confirmar que la ausencia de respuesta es la única certeza a que conduce la indagación existencial.

Los aspectos señalados se concretan a lo largo de los 24 fragmentos que componen el texto. A continuación analizaremos algunos momentos clave incidiendo en esa compleja relación que el autor mantiene con la vanguardia, objeto de parodia y homenaje. La obra manifiesta una clara vocación de parricidio cultural, moral y estético que se traduce en ejercicios de rebeldía contra todo comportamiento o creencia establecidos por la tradición. Esta revisión crítica de lo oficial muestra claras conexiones con el pensamiento surrealista. Así, buena parte de los fragmentos contribuyen a la cruzada

antiburguesa, parodiando los más sagrados principios y valores de las clases medias. Girondo coincide con Breton al presentar la costumbre como una enfermedad social, que obliga al individuo a aceptar un orden de vida esclavo e impuesto desde fuera. El círculo vicioso de la rutina bloquea la imaginación, único instrumento que da acceso a lo maravilloso, esa otra cara de lo real cuya existencia defienden los surrealistas y Girondo (1). Para confirmar esta idea basta recordar las palabras con que Breton abre el *Primer manifiesto surrealista*:

Tanta fe se tiene en la vida, en la vida en su aspecto más precario, en la vida real, naturalmente, que la fe acaba por desaparecer. El hombre, soñador sin remedio, al sentirse cada día más descontento de su sino, examina con dolor los objetos que le han enseñado a utilizar, y que ha obtenido al través de su indiferencia o de su interés, casi siempre al través de su interés, ya que ha consentido someterse al trabajo o, por lo menos, no se ha negado a aprovechar las oportunidades... ¡Lo que él llama oportunidades! (Breton, 2002: 15).

Por lo que respecta a *Espantapájaros*, podemos mencionar esa suerte de decálogo hipervital que constituye el texto 14, atribuido a la abuela del protagonista:

La costumbre nos teje, diariamente, una telaraña en las pupilas. Poco a poco nos aprisiona la sintaxis, el diccionario, y aunque los mosquitos vuelen tocando la corneta, carecemos del coraje de llamarlos arcángeles. Cuando una tía nos lleva de visita, saludamos a todo el mundo, pero tenemos vergüenza de estrecharle la mano al señor gato, y más tarde, al sentir deseos de viajar, tomamos un boleto en una agencia de vapores, en vez de metamorfosear una silla en un transatlántico (Girondo, 1999: 95) (2).

En definitiva, para estos autores el hábito lastra todo posible desarrollo integral, constituyendo la más importante patología de las modernas sociedades industriales. Tales principios reaparecen en los años 60 como parte de la reacción neovanguardista a la desoladora posguerra mundial: la reflexión sobre el *problema* de la vida cotidiana jugará un importante papel en la recuperación del espíritu revolucionario (3). En este contexto, destacan la influencia de Gironde y el surrealismo sobre Julio Cortázar. En su estudio *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Evelyn Picon Garfield presenta la cruzada que el argentino mantiene contra la rutina como síntoma de su filiación bretoniana:

Generalmente Cortázar rechaza la rutina como absurdo, el mundo aparente como “cárcel, la conformidad vacua, la alegría barata y sucia del trabajo y el sudor de la frente y las vacaciones pagas” como “la verdadera condena”, el trabajo como “monstruo”, la realidad doméstica como una de las “peores pesadillas”, la costumbre como “el lugar donde estamos muertos” y los “minutos de las sacrosantas obligaciones” como “castradores” (Picon Garfield, 1975: 126).

Las expresiones citadas permiten establecer claras conexiones con *Espantapájaros*. De hecho, existen numerosas coincidencias ideológicas y formales entre el texto de Gironde e *Historias de cronopios y de famas*. Así, el prólogo al “Manual de instrucciones”, propone buscar lo maravilloso en una cucharilla de café y en una polilla (Cortázar, 2000: 407-408) (4); de igual modo, para la abuela de *Espantapájaros* “el dolor de muelas, las estadísticas municipales, la utilización del aserrín, de la viruta y otros desperdicios, pueden proporcionarnos una satisfacción insospechada” (Gironde, 1999: 95). En ambos casos objetos triviales e, incluso, desagradables, se reivindican como

portadores de lo maravilloso. Este punto remite a las teorías surrealistas sobre el tratamiento y percepción del objeto. Como indica Pierre Mabilie:

(...) *Lo maravilloso está en todas partes*. Incluso en las cosas, aparece cuando llega a penetrar un objeto cualquiera. El más humilde, él sólo, promueve todos los problemas. Su forma, testimonio de su estructura personal, resulta de las transformaciones que le fueron hechas desde el origen del mundo y contiene en germen las innumerables posibilidades que el futuro se encargará de realizar (cit. en Pariente, 1996: 214-215) (5).

En *Espantapájaros* los objetos cotidianos despliegan su caótica y agresiva diversidad, se ofrecen cargados de perfiles sorprendentes y, a menudo, desempeñan funciones catárticas o liberadoras. Así, se construye un catálogo de artefactos en libertad, que, gigantescos y amenazadores, deslumbran al sujeto, imponiéndole una mirada nueva. Esta perspectiva transgresora conecta con un principio básico del surrealismo. Nos referimos a lo que Salvador Dalí llamó “Santa Objetividad”, concepto que permite superar la proverbial dicotomía sujeto-objeto, así como la tendencia racionalista a privilegiar el primero de estos términos. En efecto, el yo ilustrado se presenta como agente ordenador de una realidad que, constreñida en apriorismos, no puede manifestarse o percibirse en todas sus posibilidades. Paul Nogué analiza el problema en los términos siguientes:

Tenemos una barra de hierro. Para el juez, es el instrumento del crimen, para el minero, piqueta, para el químico, lingote. O al menos tiende a serlo. De esta forma se habla de “deformación” profesional. Es una manera que se tiene de esquivar el problema, o de minorarlo. De hecho sólo admite una solución, es decir, que el objeto al máximo de

realidad toma los rasgos de aquel que lo prueba, que lo piensa, que lo inventa de acuerdo con la tendencia habitual de su espíritu. Nuestro descuido y la tosquedad de las aproximaciones con que se conforma nuestra vida corriente, hacen que nuestra colaboración con el objeto pase normalmente inadvertida (cit. en Pariente, 1996: 238).

Como respuesta a esta limitada concepción del mundo objetivo, las vanguardias proponen una mirada desprejuiciada y abierta al comportamiento imprevisible de lo real. La subjetividad racional resulta fraudulenta, puesto que no procede del *yo* sino de abstracciones impuestas por la tradición. Por otra parte, la proyección sentimental traduce un temor o inseguridad ante los objetos: constituye una forma más de enajenarlos para que resulten asimilables. Observando tal hecho, los vanguardistas rechazan la tendencia romántica a emparar la realidad de fluidos interiores, pues entienden que descubrir lo *maravilloso cotidiano* exige una lectura objetiva: en tanto materia de invención, el objeto debe liberar su agresividad y potencial lírico. En definitiva, se reivindican los “ojos de mosca” que Gironde atribuye a Monet en uno de sus *Membretes* (Gironde, 1999: 64): una mirada poliédrica, un ojo diseccionado como el presentado por Buñuel en *Un chien andalou*. Al agredir la mirada tradicional se recupera la libertad necesaria para captar lo extraordinario, los secretos poderes que lo cotidiano escamotea a la perspectiva burguesa.

En cuanto a *Espantapájaros*, estas cuestiones se tratan en el fragmento 10, que detalla las posibilidades de la “sublimación”. El texto se abre con una sorprendente confesión: “Aunque ya han transcurrido muchos años, lo recuerdo perfectamente. Acababa de formularme esta pregunta, cuando un tranvía me susurró al pasar: “¡En la vida hay que sublimarlo todo... no hay que dejar nada sin sublimar!”. Un objeto prosaico

y cotidiano es portador de la más esencial sabiduría, pues ofrece claves para superar una realidad tan pobre e insatisfactoria que hace sentir al hablante “ímpetus” de suicidio: “Lo que antes me resultaba grotesco o deleznable, ahora me parece sublime. Lo que hasta ese momento me producía hastío o repugnancia, ahora me precipita en un colapso de felicidad que me hace encontrar sublime lo que sea: de los escarbadientes a los giros postales, del adulterio al escorbuto” (*Ibid.*: 89).

Como puede verse, Girondo usurpa una categoría básica del arte oficial para arrojarla en la cotidianeidad, mostrando lo absurdo y anquilosado de las reglas y principios establecidos (6). Recordemos que la idea burguesa del arte, visto como una esfera separada de la vida, carente de utilidad y propósito, se apoya en las opiniones de Kant sobre el juicio estético. Según el filósofo alemán, el arte tiende a captar lo sublime, es decir, aquello que no puede conocerse ni expresarse en términos racionales. Por ello, debe permanecer al margen de la praxis cotidiana. Girondo atribuye al concepto de sublimación el significado contrario: el artista descubre facultades poéticas en lo prosaico, convirtiéndolo en un instrumento de liberación integral. Así, el texto culmina con una apasionada declaración de principios:

Que otros practiquen -si les divierte- idiosincrasias de felpudo. Que otros tengan para las cosas una sonrisa de serrucho, una mirada de charol. Yo he optado definitivamente por lo sublime y sé, por experiencia propia, que en la vida no hay más solución que la de sublimar, que la de mirarlo y resolverlo todo desde el punto de vista de la sublimidad (*Ibid.*: 90).

Estos propósitos se perciben con mayor claridad en el texto 19. Ante la amenaza de la muerte o el sinsentido, Girondo reivindica una existencia fundamentada en las

maravillas que ofrece la vida rutinaria: “Lo cotidiano podrá ser una manifestación modesta de lo absurdo, pero aunque Dios- reencarnado en algún Sacamuelas- nos obligara a localizar todas nuestras esperanzas en los escarbadietes, la vida no dejaría de ser, por ello, una verdadera maravilla” (*Ibid.*: 102). Para el autor, las realidades triviales constituyen “el más auténtico de los milagros”, dada la presencia en ellas del azar, definido como causalidad metafísica. Así, nos dice:

Cuando se tienen los nervios bien templados, el espectáculo más insignificante - una mujer que se detiene, un perro que husmea una pared- resulta algo tan inefable... es tal el cúmulo de circunstancias que se requieren -por ejemplo- para que dos moscas aterricen y se reproduzcan sobre una calva que se necesita una impermeabilidad de cocodrilo para no sufrir, al comprobarlo, un verdadero síncope de admiración (*Ibid.*).

La pasión por la vida, entonces, debe manifestarse ante “las estatuas ecuestres” o “los tachos de basura”. Al igual que Cortázar, Gironde nos invita al *descubrimiento* o acogida entusiasta de lo insólito cotidiano: “Días, semanas enteras, en que no logra tranquilizarme ni la sospecha de que a las mujeres las pueda nacer un taxímetro entre los senos”. Se reivindica, en fin, una mirada nueva, capaz de “lamer la vida” y descubrir a “Dios (...) al doblar las esquinas, en los cajones de las mesas de luz, entre las hojas de los libros (*Ibid.*).

Para generar esta perspectiva poliédrica, Gironde recurre a diversos procedimientos de estirpe vanguardista. Así, la técnica de enfocamiento intenso permite superar los modelos racionales de proporción: los objetos adquieren dimensiones insólitas, multiplicando sus perfiles y mostrando facetas ocultas a la percepción

tradicional. Al mirar con atención un mosquito, por ejemplo, se descubre que “vuela tocando la corneta” como un “arcángel” (*Ibid.*: 95).

Por otro lado, y siguiendo los consejos de Rimbaud, el autor intenta provocar un desarreglo total de los sentidos. A este respecto, nos ofrece un buen ejemplo el comienzo del fragmento 4: “Abandoné las carambolas por el calambur, los madrigales por los mamboretás, los entreveros por los entretelones, los invertidos por los invertebrados” (*Ibid.*: 82). En este caso, se combinan realidades entre las que una percepción reglada no hallaría relación alguna. Este particular sistema de opciones excluyentes desafía nuestras categorías de orientación, forzándonos a una lectura más profunda e imaginativa: la carambola, mera artimaña formal, es sustituida por el calambur, figura de pensamiento, mientras que los mamboretás, símbolo de pasión animal y salto a la *realidad otra*, se prefieren al vacío sentimentalismo de un madrigal.

El fragmento 18 también recurre a la deconstrucción de paradigmas tradicionales, reorganizando lo real desde perspectivas nuevas. El autor parte de un cliché comunicativo, “llorar a lágrima viva”, para denunciar las absurdas convenciones idiomáticas que codifican y constriñen la expresión emocional. El lenguaje se ve devaluado por la costumbre, los prejuicios morales y la carencia de espontaneidad y compromiso. Frente a ello, Girondo asocia el llanto con una descabellada serie de objetos, colores y procesos, desafiando la lógica racional:

Llorar la digestión. Llorar el sueño. Llorar ante las puertas y los puertos. Llorar de amabilidad y de amarillo. (...) Llorar como un cacuy, como un cocodrilo... si es verdad que los cacuies y los cocodrilos no dejan nunca de llorar. Llorarlo todo, pero

llorarlo bien. Llorarlo con la nariz, con las rodillas. Llorarlo por el ombligo, por la boca. Llorar de amor, de hastío, de alegría. Llorar de frac, de flato, de flacura (*Ibid.*: 101).

El autor pretende devolver al lloro su función catártica original, un sentido liberador en tanto expresión de impulsos no realizados. Para ello, lo inserta en este insólito universo de objetos surrealistas. Las puertas, la camiseta, la nariz, el flato o la flacura constituyen realidades cotidianas que al empaparse de llanto revelan una insospechada capacidad para expresar lo irracional. Además, depuran las lágrimas de clichés cursis o sentimentales, devolviéndolas a un ámbito más humano en que pueden generar una revolución integral.

Las últimas ideas apuntadas remiten a otro rasgo crucial del objeto surrealista. Este proyecta considerables dosis de violencia pues, al combinarse en libertad, subvierte los sistemas tradicionales de recepción. Incluso llega a manifestar su agresividad de forma consciente: hablamos de *cosas sin piedad*, que muerden y atacan al individuo para obligarlo a tomar conciencia de su alienación. Estas facetas se expresan en los interrogantes que abren el fragmento 19: “¿Qué las poleas ya no se contentan con devorar millares y millares de dedos meñiques? ¿Qué las máquinas de coser amenazan zurcirnos hasta los menores intersticios?” (*Ibid.*: 102).

Otras veces la agresividad se ejerce contra convenciones sociales que impregnan la mirada de rutina y aburrimiento. En este caso, los objetos desempeñan funciones catárticas o liberadoras. Así sucede en el fragmento 2, donde el autor transforma la casa familiar, importante fetiche de la ideología burguesa, en un espacio de transgresión. Los objetos se rebelan contra hábitos y normas, generando una atmósfera mágica que neutraliza toda forma de sometimiento a lo establecido. De hecho, las inexplicables

vibraciones que emiten convierten cada ademán vacío en una provocación, fenómeno que se describe en el siguiente fragmento:

En el acto de entregar su tarjeta, por ejemplo, los visitantes se sacaban los pantalones y antes de ser introducidos en el salón, se subían hasta el ombligo los faldones de la camisa. Al ir a saludar a la dueña de la casa, una fuerza irresistible los obligaba a sonarse las narices con los visillos, y al querer preguntarle por su marido, le preguntaban por sus dientes postizos. A pesar de su enorme esfuerzo de voluntad, nadie llegaba a dominar la tentación de repetir “Cuernos de vaca” si alguien se refería a las señoritas de la casa y, cuando éstas ofrecían una taza de té, los invitados se colgaban de las arañas, para reprimir el deseo de morderles las pantorrillas (*Ibid.*: 79).

Girondo juega con un motivo reconocible y característico de la literatura fantástica: la casa encantada. Pero aquí la agresividad no procede del plano sobrenatural, ajeno al individuo, sino de lo cotidiano. En este sentido, no basa su eficacia en el terror a hechos desconocidos, sino que pretende provocar angustia ante lo *siniestro familiar*: las potencias ocultas en la realidad circundante que pueden desatarse en cualquier momento. Por tal motivo, el autor señala con ironía que en esta casa “jamás se había oído el menor roce de cadenas” (*Ibid.*).

Pero el objeto vanguardista también se distingue por generar una identificación trascendente con el sujeto. No olvidemos que los surrealistas persiguen una integración de contrarios, que permita al individuo percibirse como parte de una unidad cósmica. Por ello, y según indica Picon Garfield, desarrollan el principio de ubicuidad, que convierte los objetos transformados por la imaginación y el deseo en una forma de apertura al Absoluto. En palabras de la crítica mencionada:

El objeto (...) simboliza la realidad externa y como tal es la otra vertiente de la dicotomía sujeto-objeto, la cual anhelan fundir los surrealistas. Para llevar a cabo la conciliación de esta dualidad es necesario salirse de sí, ganar otra perspectiva que no sea la propia. Y mediante la posesión total, el sujeto en el objeto y viceversa, nos asomamos a la ubicuidad (...). En el Segundo Manifiesto, Breton apoyó la teoría hegeliana de la compenetración del mundo subjetivo y del objetivo. Además, los surrealistas, basándose en él, consideraban que el verdadero conocimiento de la existencia dependía de la interrelación de lo interno y lo externo (Picon Garfield, 1975: 173-174).

En el fragmento 16 Gironde verbaliza estos conceptos de posesión ontológica y participación subjetiva en lo real mediante la idea de transmigración. Los objetos que suscitan esta capacidad pertenecen a los tres reinos naturales. El mineral queda representado por la piedra, que permite al hablante “dormir una siesta mineral”, y por la tierra, que lo integra en “la voluptuosidad (...) de sentirse penetrado de tubérculos, de raíces, de una vida latente que nos fecunda...y nos hace cosquillas”. También participa de la mirada vegetal sumergiéndose en el eucalipto o en el cerebro de la nuez y la castaña. Por último, accede al reino animal convirtiéndose en abejorro, chanco, caballo, cangrejo, sapo, camaleón, cucaracha o gato. El inventario se completa con realidades tomadas de la cotidianeidad más prosaica: el jamón, la manzana y la zanahoria (Gironde, 1999: 98-99) (7).

Así pues, Gironde aporta la posibilidad de establecer correspondencias cósmicas a partir de lo más trivial y cotidiano. Pero el autor también plantea la necesidad de identificarse con el otro, procurando una inmersión absoluta en la conciencia de los congéneres, de quienes el individuo se halla separado por los muros de incomunicación

y soledad que impone la tradición racionalista. En la defensa de una empatía basada en la fusión total de identidades, Girondo participa, una vez más, de las teorías surrealistas que, siguiendo la afirmación de Rimbaud, postulan una comunicación sincera y espontánea que nos permita reconocernos en los demás. Los aspectos señalados se observan con exactitud en las siguientes líneas:

(...) A mí me gusta meterme en las vidas ajenas, vivir todas sus secreciones, todas sus esperanzas, sus buenos y sus malos humores (...) ¡Pensar que durante toda su existencia la mayoría de los hombres no han sido ni siquiera mujer!... ¿Cómo es posible que no se aburran de sus apetitos, de sus espasmos y que no necesiten experimentar de vez en cuando, los de las cucaracha... los de las madre selvas? Aunque me he puesto muchas veces un cerebro de imbécil, jamás he comprendido que se pueda vivir, eternamente, con un mismo esqueleto y un mismo sexo (*Ibid.*).

El intercambio de identidades incluye el encuentro erótico, pues la inmersión en el otro puede ser fuente de insospechados placeres: “Poseer una virgen es muy distinto a experimentar las sensaciones de la virgen mientras la estamos poseyendo” (*Ibid.*: 98). En definitiva, sólo cuando el sujeto sale de sí mismo para ir al encuentro de la otredad, emprende un auténtico viaje interior

Yo, al menos, tengo la certidumbre de que no hubiese podido soportarla (la vida) sin esa aptitud de evasión que me permite trasladarme adonde yo no estoy: ser hormiga, jirafa, poner un huevo, y lo que es más importante aún, encontrarme conmigo mismo en el momento en que había olvidado, casi completamente, mi propia existencia” (*Ibid.*: 99) (8).

En definitiva, vemos que el poeta vanguardista, despojado de lastres racionales y morales, se ve avasallado por una realidad exterior violenta y esplendorosa, cargada de efectos maravillosos e insólitas posibilidades. Al igual que en las *Residencias* nerudianas, la transmisión poética de ese mundo debe prescindir de orden y continuidad espacio-temporal, así como de cualquier referencia a la lógica sensorial. Todo ello remite a una poética de las cosas, basada en la absoluta soberanía de un espacio objetual en que el hombre no constituye sino un artefacto más, susceptible de manipulación creadora. Estos principios ocupan un lugar privilegiado en el pensamiento de Girondo, tal como demuestran sus membretes, aforismos invertidos muy próximos a la fórmula de la greguería (matemática+humor+poesía). En ellos, el autor denuncia las poéticas onanistas que conciben la creación como mero desahogo o vómito emocional. Por eso advierte a los “señores poetas” de que “el ombligo no es un órgano tan importante” (*Ibid.*: 66) y subraya que “no hay que confundir poesía con vaselina; vigor con camiseta sucia” (*Ibid.*: 68). Frente a esta empobrecedora concepción, afirma la misión trascendental del arte como estrategia cognoscitiva que permite iluminar zonas ocultas a la lógica tradicional: “La poesía es siempre lo otro, aquello que todos ignoran hasta que lo descubre un verdadero poeta” (*Ibid.*: 73).

Para que la lírica cumpla esta función el hombre debe adquirir una mirada infantil, que le permita enfrentarse a lo real con la confianza, ímpetu y libertad del niño. De acuerdo con esto, Girondo proclama en un membrete la necesidad de “trasladar al plano de la creación la fervorosa voluptuosidad con que, durante nuestra infancia, rompimos a pedradas todos los faroles del vecindario” (Girondo, 1999: 71). Esta mirada de hombre-niño posibilita el *descubrimiento* de lo maravilloso, al suspender los principios de verosimilitud. En tal sentido, se pregunta el autor: “¿Por qué no admitir que una gallina

ponga un transatlántico, si creemos en la existencia de Rimbaud, sabio, vidente y poeta a los doce años?” (*Ibid.*: 70). Por este camino se superan los conceptos burgueses de arte y belleza pues, tal como señala otro membrete, “¡El Arte es el peor enemigo del arte!... un fetiche ante el que ofician, arrodillados, quienes no son artistas” (*Ibid.*: 68). Las ideas esbozadas justifican el recurso a la imagen vanguardista, que procede por yuxtaposición de realidades lejanas, basándose en posibilidades de combinación descubiertas por la nueva objetividad.

Volviendo al texto que nos ocupa, la crítica antiburguesa formulada por Girondo también se centra en las instituciones y principios reguladores de la rutina social. En este sentido, el autor comparte el rechazo surrealista por la familia, considerando que la clase media ha convertido la forma más natural de agrupación en un sistema jerárquico encaminado a fortalecer la moral represora. Estas nociones quedan claras en el fragmento 5, donde recurre a su ya comentada teoría de la transmigración para reinterpretar el concepto de *lazos familiares*. La identificación cordial del sujeto con su realidad lo integra en la gran familia cósmica, más auténtica y liberadora que el reducido modelo burgués:

(...) Los vínculos de consanguinidad no se detienen en la escala zoológica. La certidumbre del origen común de las especies fortalece tanto nuestra memoria, que el límite de los reinos desaparece y nos sentimos tan cerca de los herbívoros como de los cristalizados o de los farináceos. Siete, setenta o setecientas generaciones terminan por parecernos lo mismo y (aunque las apariencias sean distintas) nos damos cuenta de que tenemos tanto de camello como de zanahoria (*Ibid.*: 89).

Como los maestros de la ironía Jonathan Swift y Alfred Jarry, el autor se hace con *las armas del enemigo*: mimetiza expresiones asociadas con la familia burguesa para denunciar su absurdo semántico. Esto resulta más evidente al integrar tales fórmulas en una insólita concepción del parentesco:

Después de galopar nueve leguas de pampa, nos sentamos ante la humareda del puchero. Tres bocados... y el esófago se nos anuda. Hará un periodo genealógico, este zapallo, ¿no sería un hijo de nuestro papá? Los garbanzos tienen un gustito a paraíso ¡pero si resultara que estamos devorando a nuestros propios hermanos! A medida que nuestra existencia se confunde con la existencia de cuanto nos rodea, se intensifica más el terror de perjudicar a algún miembro de la familia. Poco a poco, la vida se transforma en un continuo sobresalto. (...) Antes de mover un brazo, de estirar una pierna, pensamos en las consecuencias que este gesto puede tener para toda la parentela (*Ibid.*).

Parodia y humor negro permiten rechazar una institución que criminaliza las expresiones pulsionales, impidiendo al individuo *devorar la vida*:

Cada día que pasa nos es más difícil alimentarnos, nos es más difícil respirar, hasta que llega un momento en que no hay otra escapatoria que la de optar, y resignarnos, a cometer todos los incestos, todos los asesinatos, todas las crueldades, o ser, simple y humildemente, una víctima de la familia (*Ibid.*: 89) (9).

El fragmento citado remite a otro aspecto clave, que ratifica la genealogía surrealista de *Espantapájaros*: la relectura del binomio eros-tánatos. Comencemos por abordar el primer término de esta dicotomía. Para los surrealistas amor y encuentro sexual constituyen la forma más perfecta de fusión entre contrarios, permitiendo transformar la

realidad y la propia identidad. En el orgasmo, el individuo se descubre en el otro y recupera la conexión con el cosmos, redimiéndose de su destierro. Por eso el único amor concebible es el *loco*, aquel que enuncia un discurso transgresor: frente a los usos amorios convencionales, que tienden a justificarse en lo estable, cómodo o conveniente, la pasión surrealista implica un elemento de riesgo, azar y provocación (10).

Girondo contribuye a esta crítica del amor institucional con el fragmento 7, basado en la obstinada repetición del término absolutizador. Ese “amor con una gran M”, pierde toda trascendencia cuando las asociaciones y metáforas vanguardistas denuncian su naturaleza inauténtica: “amor al portador, amor a plazos, amor analizable, analizado, lleno de prevenciones, de preventivos, lleno de cortocircuitos, de cortapisas, amor desinfectado, amor con sus accesorios, con sus repuestos, amor impostergable y amor impuesto”. El autor hace ver cómo la clase media infecta la pasión con principios de utilidad y profilaxis, sustituyendo su vitalidad por clichés de ofensiva cursilería. Muestra, así, que el individuo alienado se limita a vivir un “amor pasado por agua, a la vainilla, (...) con leche (...) chorreando de merengue, cubierto de flores blancas, (...) untuoso, (...) que incendia el corazón de los orangutanes” (*Ibid.*: 85).

En este plano temático destaca la crítica al matrimonio, presentado como una artimaña más de esa violenta conjura tramada por la burguesía contra el instinto. Estas ideas se apuntan en el fragmento 4, donde el poeta declara: “Conjuré las conjuraciones más concomitantes con las conjugaciones conyugales” (*Ibid.*: 82). También resulta interesante el texto 3, donde una mujer explica a su marido, empleado de correos incapaz de satisfacerla, las fantasías sexuales con que palia el tedio matrimonial:

Eras fuerte. Escalaste los muros de un monasterio. Te acostaste con la abadesa, La dejaste preñada. (...) Te has jugado la vida tantas veces, que posees un olor a barajas usadas. ¡Con qué avidez, con qué ternura yo te besaba las heridas! Eras brutal. Eras taciturno. Te gustaban los quesos que saben a vejiga de sátiro... y la primera noche, al poseerme, me destrozaste el espinazo en el respaldo de la cama (*Ibid.*: 80) (11).

La incomunicación que se da en esta pareja queda confirmada cuando el inepto esposo se empeña en demostrar que no ha ambicionado “durante toda su existencia, más que a ingresar en el Club Social de Vélez Sársfield”. La mujer le sugiere entonces que muera “abrazado al pescuezo de alguna vaca” (*Ibid.*: 80-81) (12). Frente a situaciones de este tipo, Girondo atribuye al sexo proporciones cósmicas, afirmando que nos hace descubrir las verdades del universo. Para confirmar este planteamiento podemos enfrentar el fragmento 7 con el 12. El inmovilismo transmitido en el primero por la casi exclusiva presencia de adjetivos y sustantivos es reemplazado por la dinámica instantaneidad de la acción pura: sólo verbos para describir el encuentro de los amantes sin nombre, lanzados al absoluto. Esta serie verbal remite a destacados principios de la erótica surrealista. Así, el retorno a la espontaneidad animal (se olfatean, se chupan, se babean, se agazapan, se apresan) o la dimensión violenta (se mastican, se enarcan, se retuercen, se estrangulan, se aprietan, se acometen, se entrechocan, se dislocan, se perforan, se incrustan, se acribillan, se desgarran, se muerden, se asesinan).

Por otra parte, el encuentro erótico conecta con la destrucción, pues exige un sacrificio identitario para sumergirse en el otro. Como explica Octavio Paz en *Piedra de sol*, amor y muerte constituyen experiencias paralelas en su doble naturaleza constructiva-destructiva: caen “las máscaras podridas” para generar una ontología cósmica o carente

de contradicciones (Paz, 2000: 346). De estas ideas procede el famoso tópico del orgasmo como *la pequeña muerte*, también presente en el texto a través de grupos verbales que marcan el final de cada acto sexual y el comienzo de un nuevo intento: “se demudan, se adormecen / despiertan, se iluminan / se disgregan, se aletargan, fallecen / se reintegran / se desmayan / reviven, resplandecen” (Girondo, 1999: 93).

También percibimos la dimensión teológica atribuida al acto erótico. Según el surrealismo, penetrar en el sexo femenino equivale a comulgar, pues el individuo se encuentra con un hecho sublime no ajeno al hombre, sino participante de su humanidad. Esta idea justificaría la presencia de verbos como “iluminar”, “resplandecer” o “resucitar”. Además, permite conectar el fragmento con “Topatumba”, poema de *En la masmédula*. Aquí el autor lleva la vocación transgresora a sus últimas consecuencias: ante la imposibilidad de expresar con plenitud la revelación sexual, altera la raíz misma del idioma para hablar del sexo femenino como “la piel cal de luna de tu trascielo mío que me levitabisma” (*Ibid.*: 254). Su compañera lo eleva a verdades supremas, experiencia asociada con la levitación, al tiempo que lo reconcilia con sus instintos primitivos, para al fin arrojarlo al abismo del enigma existencial. Esta oda al orgasmo culmina en dos creaciones verbales muy próximas a las manejadas en el fragmento 12 de *Espantapájaros*: “cremar”, es decir, arder en la pasión para despojarse de la vieja identidad y “edenizar” o recuperar la inocencia primigenia frente al pecado original, nombre con que la tradición judeocristiana designa la conciencia de la nada (*Ibid.*).

Un último aspecto de la crítica vanguardista al pensamiento establecido se relaciona con el significado tradicional de la muerte. Para los surrealistas, la superficialidad burguesa ha gestado una cultura de encubrimiento y temor que se resiste

a encarar la mortalidad desaprovechando su potencial estético. Así, el individuo se acoge a un hipervitalismo palurdo e ineficaz que, en realidad, excluye toda forma de pasión. Manejando tales nociones, *Espantapájaros* denuesta las teorías oficiales sobre el *viaje final*. Así, el fragmento 11 denuncia la “ignorancia del bienmorir” y nos introduce en un cementerio poblado de individuos groseros, dispuestos a transplantar allí la bajeza e hipocresía de sus lamentables vidas. Incluso pretenden dar rienda suelta a bajos instintos adulterados por una existencia de represión:

Cualquier cadáver se considera con el derecho de manifestar a gritos los deseos que había logrado reprimir durante toda su existencia de ciudadano, y no contento con enterarnos de sus mezquindades, de sus infamias, a los cinco minutos de hallarnos instalados en nuestro nicho, nos interioriza de lo que opinan sobre nosotros todos los habitantes del cementerio (Girondo, 1999: 91).

Tanto este fragmento como el 24 parecen anticipar la literatura absurdista. Este último ofrece una propuesta alternativa de enfrentar el fin. Apelando a lo fantástico, el autor construye un espacio liberador donde la muerte se asume como un arte o forma de comunicación imaginativa y entusiasta. Los habitantes de una ciudad deciden enfrentar cara a cara su absurdo destino, asumiendo el enigma existencial con una cruel carcajada que prefigura las propuestas de Camus:

(...) La población demostró una inventiva y una vitalidad admirables. Hubo suicidios de todas las especies, para todos los gustos; suicidios colectivos, en serie, al por mayor. Se fundaron sociedades anónimas de suicidas y sociedades de suicidas anónimos. Se abrieron escuelas preparatorias al suicidio, facultades que otorgaban el título “de perfecto suicida”. Se dieron fiestas, banquetes, bailes de máscaras para morir. La

emulación hizo que todo el mundo se ingeniase en hallar un suicidio inédito, original (*Ibid.*: 112) (13).

El estilo celebratorio de morir restablece valores primitivos, transformando la defunción en una experiencia colectiva. Por otra parte, la rebeldía se lleva a sus últimas consecuencias, desafiando el cliché de la muerte digna: “Sin preocuparse de la dignidad que requiere cualquier cadáver, la gente se dejaba morir en las posturas más denigrantes”. Por eso el pensamiento oficial termina por abortar la experiencia a través de una irónica “misión con fines sanitarios” que, al no poder “desinfectar” la ciudad mediante un falso optimismo de “globitos hinchados, confetis afrodisíacos y bombas llenas de vitaminas”, deciden “abrasarla en una sola llama para evitar que cunda el miasma de la certidumbre de la muerte” (*Ibid.*: 111) (14).

En definitiva, al igual que los surrealistas Gironde propone afrontar el dolor sin paliativo alguno, entendiendo que cuanto provoca temor o sufrimiento confirma la existencia, empujándonos a devorarla más allá de la razón o la costumbre. Por eso afirma en el fragmento 19:

Es bastante intranquilizador -sin duda alguna- comprobar que no existe ni una hectárea sobre la superficie de la tierra que no encubra cuatro docenas de cadáveres; pero de allí a considerarse una simple carnaza de microbios... a no concebir otra aspiración que la de recibirse de calavera... [...] De ahí ese amor, esa gratitud enorme que siento por la vida, esas ganas de lamerla constantemente, esos ímpetus de postergación ante cualquier cosa... (*Ibid.*: 102).

En esta misma línea destaca el texto 21, *desiderátum* invertido que nos invita a participar de toda transgresión, por insólita o dolorosa que resulte:

Que tu familia se divierta en deformarte el esqueleto, para que los espejos, al mirarte, se suiciden de repugnancia; que tu único entretenimiento consista en instalarte en la sala de espera de los dentistas, disfrazado de cocodrilo, y que te enamores tan locamente de una caja de hierro, que no puedas dejar, ni un solo instante, de lamerle la cerradura (*Ibid.*: 107).

En fin, la llamada a la violencia se condensa en el texto 13 cuyo protagonista, convertido en patada, borra “de la faz de la tierra” toda manifestación burguesa: “Familias disueltas de una sola patada; cooperativas de consumo, fábricas de calzado; gente que no ha podido asegurarse, que ni siquiera tuvo tiempo de cambiarle el agua a las aceitunas... a los pececillos de color” (*Ibid.*: 94). Este hablante energúmeno, agente de escándalo o cataclismo, resulta fundamental para comprender la dimensión fratricida de la obra. Ante todo, debemos considerar la dimensión simbólica del espantapájaros como precario simulacro de la persona humana, abocado a una misión marginal (15). Al identificarse con esta figura, el protagonista no se erige en mesías epocal y puede examinar el mito moderno del poeta-profeta con importantes dosis de ironía. Este afán ridiculizador se aprecia en el fragmento 10:

Ah, (...) el contento de comprobar que uno mismo es un peatón afrodisíaco, lleno de fuerza, de vitalidad, de seducción; lleno de sentimientos incandescentes, lleno de sexos indeformables (...). Bípedo implume, pero barbado, con una barba electrocutante, indescifrable. ¡Ciudadano genial -¡muchísimo más genial que ciudadano!- con ideas de

embudo, ametralladoras, cascabel; con ideas que disponen de todos los vehículos existentes, desde la intuición a los zancos! (*Ibid.*: 89).

Este sujeto nos invita a asumir nuestra precariedad con una sonrisa. En tal sentido, anticipa la propuesta existencialista de Albert Camus, para quien la única posibilidad efectiva de rebelión consiste en aceptar el sinsentido en su faceta humorística. La carcajada sarcástica trama la venganza del individuo contra la sorda divinidad responsable de su existencia: la desesperante labor de Sísifo vale la pena si este sonríe mientras carga con la piedra, sin más propósito que la acción pura, sin más esperanza que verla caer para izarla de nuevo (16). En idéntica línea, el *yo* desmitificado de *Espantapájaros* no convierte su rebeldía en un estímulo megalómano sino en la irónica constatación de lo precario. Por ello exhibe una identidad fragmentada o múltiple, basada en imágenes caricaturescas y comparaciones aberrantes que dificultan la empatía.

En el fragmento 6, por ejemplo, aparece un individuo grotesco, incompleto y mutilado: “Todavía, cuando llovizna, me duele la pierna que me amputaron hace tres años. Mi riñón derecho es un maní. Mi riñón izquierdo se encuentra en el museo de la facultad de Medicina”. La marginación y el fracaso constituyen los territorios naturales de este ser excéntrico: “He perdido a la lotería hasta las uñas de los pies, y en el instante de firmar mi acta matrimonial, me di cuenta que me había casado con una cacatúa” (*Ibid.*: 84). Además, presenta rasgos animales o monstruosos que lo empujan a ejercer la violencia sobre cuanto le rodea:

Si por casualidad, cuando me acuesto, dejo de atarme a los barrotes de la cama, a los quince minutos me despierto, indefectiblemente, sobre el techo de mi ropero. En ese

cuarto de hora, sin embargo, he tenido tiempo de estrangular a mis hermanos, de arrojarme de algún precipicio y de quedar colgado de las ramas de un espinillo (*Ibid.*: 84).

En definitiva, se trata de un ser alienado que no encuentra consuelo o respuesta:

Las márgenes de los libros no son capaces de encauzar mi aburrimiento y mi dolor. Hasta las ideas más optimistas toman un coche fúnebre para pasearse por mi cerebro. Me repugna el bostezo de las camas desechas, no siento ninguna propensión por empollarle los senos a las mujeres y me enferma que los boticarios se equivoquen con tan poca frecuencia en los preparados de estircnina (*Ibid.*: 84).

El párrafo citado podría aludir a la enfermedad moderna por excelencia: el *tedium vitae*, *spleen* o *ennui*. De hecho, se mencionan dos vías de redención frecuentadas por los artistas melancólicos: erotismo y literatura. Pero el personaje de Gironde establece una irónica distancia con el *mal de siglo*. Así, no hay nada de sublime o poético en su terrible declaración final: “En estas condiciones, creo sinceramente que lo mejor es tragarse una cápsula de dinamita y encender, con toda tranquilidad, un cigarrillo” (*Ibid.*). La voluntad de convertirse en una *antorcha humana* trasciende el tópico del suicidio: el personaje pretende envolver a sus congéneres en una onda expansiva de violencia y agresividad. Esta idea queda confirmada en el fragmento 20, cuyo protagonista es capaz de provocar sangrientos accidentes a su paso, ahuyentando toda posibilidad de empatía:

Necesito esqueletos pulverizados, decapitaciones ferroviarias, descuartizamientos inidentificables, y es tan grande mi amor por lo espectacular que el día que no provocho

ningún cortocircuito, sufro una verdadera desilusión. En estas condiciones mi compañía resultará lo intranquilizadora que se quiera (*Ibid.*: 103).

Esta brutal confesión parece ridiculizar el deporte vanguardista por excelencia: escandalizar al burgués mediante la exaltación lúdica de lo morboso, criminal o desviado. La vocación fratricida remite de nuevo al fragmento 10, burlona deconstrucción del poeta heroico, cuyo protagonista se autoproclama “mamón que usufructúa de un temperamento devastador y reconstituyente, capaz de enamorarse al infrarrojo, de soldar vínculos autógenos de una sola mirada, de dejar encinta una gruesa de colegialas con el dedo meñique” (*Ibid.*: 89). Aquí la verborrea prometeica e hipermasculina no consigue disimular una ontología patética: el ángel caído es, por naturaleza, un ángel sin alas cuyos delirios rebeldes no permiten trascender los precarios límites que su condición le impone.

En este plano Gironde anticipa el trabajo desmitificador de autores posmodernos como Nicanor Parra. El individuo que *tartamudea* en *Espantapájaros* conecta con el *energúmeno* reivindicado por el poeta chileno hasta el punto de existir un innegable parecido entre el fragmento citado y el poema “Como les iba diciendo”:

Imbécil me decían en el colegio

Pero yo era el primer alumno del curso

Tal como ustedes me ven

Joven –buenmozo- inteligente

Genial diría yo

-irresistible-

Con una verga de padre y señor mío

Que las colegialas adivinan de lejos

A pesar de que yo trato de disimular al máximo (Parra, 2006: 272).

Como hace Parra en su “Manifiesto”, Girondo denuncia “la poesía de pequeño dios, de vaca sagrada y de toro furioso” (*Ibid.*: 142), y también parece sostener que “el poeta no es un alquimista” sino “un hombre como todos”, “un constructor de puertas y ventanas”, que, eso sí, “está ahí para que el árbol no crezca torcido” (*Ibid.*:146).

En definitiva, *Espantapájaros* constituye un despliegue de estrategias desvalorizadoras. El hablante grotesco juega a revestir sus afirmaciones de seriedad para a continuación desmentirlas con una mueca de autodesprecio pues, como el niño, no logra empatizar con emociones y normas ajenas. Por ello, este *collage* de anécdotas y reflexiones recurre al absurdo, herramienta que congela toda posibilidad de obtener respuestas, tal como se aprecia en el arranque del texto 10: “¿Resultará más práctico dotarse de una epidermis de verruga que adquirir una psicología de colmillo cariado?” (*Ibid.*: 89).

Girondo maneja la técnica absurdista de insertar realidades inconexas en un paradigma reconocible o propio del discurso racional; en este caso, la estructura comparativa. Así genera una apariencia de normalidad que impulsa a recibir su afirmación como si de un grave dilema se tratase: la ironía implícita en su *pregunta retórica* se constituye en agente de desorientación o angustia (17). El impulso destructor

también alcanza a la erótica surrealista, cebándose con los mitos femeninos gestados por la escuela bretoniana. Como ya explicamos, las vanguardias presentan una mujer cósmica, instrumento de conocimiento y redención. Personajes como Nadja, la Maga o Esplendor remiten a una canonización basada en la síntesis de arquetipos como la *femme fatale* o la *donna angelicata* (18). En este sentido, el surrealismo aporta destacadas reflexiones sobre la situación de la mujer burguesa, privada de su potencial mágico por la necesidad de responder a roles y expectativas machistas.

Pero la lectura surrealista de lo femenino también encubre ciertas dosis de objetualización y falseamiento. Girondo pudo pensar en ello al redactar el fragmento 1 de *Espantapájaros*, donde la imagen chagalliana de la mujer voladora pone en marcha una espléndida parodia del mito femenino en sus diversas facetas. Así, el autor comienza por mostrarse indiferente ante los cánones de belleza:

No se me importa un pito que las mujeres tengan los senos como magnolias o como pasas de higo; un cutis de durazno o de papel de lija. Le doy una importancia igual a cero al hecho de que amanezcan con un aliento afrodisíaco o con un aliento insecticida. Soy perfectamente capaz de soportarles una nariz que sacaría el primer premio en una exposición de zanahorias (*Ibid.*, 78).

A continuación describe a su insólita amante, figura esperpéntica y desproporcionada, digna compañera para un espantapájaros catastrófico: “¿Qué me importaban sus labios por entregas y sus celos sulfurosos? ¿Qué me importaban sus extremidades de palmípedo y sus miradas de pronóstico reservado?” (*Ibid.*). Esta mujer responde al nada poético nombre de María Luisa y, aunque es capaz de volar, se desenvuelve en contextos poco sublimes: “Desde el amanecer volaba del dormitorio a la

cocina, volaba del comedor a la despensa. Volando me preparaba el baño, la camisa. Volando realizaba sus compras, sus quehaceres” (*Ibid*). Si tenemos en cuenta el sentido figurado del verbo volar, podemos pensar en Gironde como un irónico portavoz de la doctrina machista y su ideal sobre la perfecta casada, aquella que realiza las tareas domésticas con rapidez y eficacia. La entusiasta declaración “¡Qué delicia la de tener una mujer tan ligera!” también encubre un juego polisémico, pues María Luisa parece siempre dispuesta al encuentro sexual: la naturalidad con que encara el erotismo sería percibida por la ideología tradicional como ligereza o inmoralidad. En este sentido, la mujer voladora podría entenderse como una fantasía sexual construida por el sujeto para estimular sus actividades onanistas. Esta idea no resulta descabellada si tenemos en cuenta que sus encuentros se caracterizan por el silencio, una de las cualidades más estimadas en la mujer según la doctrina patriarcal. De hecho, María Luisa parece desaparecer tras el clímax erótico y el texto se cierra con una confesión del hablante sobre su incapacidad para relacionarse con mujeres *terrestres* o reales.

En realidad, la masturbación formaba parte del programa surrealista como práctica liberadora del instinto. Salvador Dalí, por ejemplo, catalogaba el exhibicionismo como “uno de los actos más puros y desinteresados que es capaz de perpetrar un hombre en esta época de envilecimiento y degradación moral” (cit. en Morris, 2000: 26). Pero Gironde trasciende la reivindicación festiva para mostrar el doloroso fracaso que marca la búsqueda erótica, abocada a la incomunicación. En *Espantapájaros* el ejercicio solitario del placer constituye una forma más de marginación para este lamentable personaje incapaz de acceder al otro. En este sentido debemos interpretar los consejos sexuales que ofrece la socarrona abuela del texto 14:

Las mujeres cuestan demasiado trabajo o no valen la pena. ¡Puebla tu sueño con las que te gusten y serán tuyas mientras descansas! (...). Cuando unas nalgas te sonrían, no se lo confíes ni a los gatos. Recuerda que nunca encontrarás un sitio mejor donde meter la lengua que tu propio bolsillo, y que vale más un sexo en la mano que cien volando (Girondo, 1999: 95).

De hecho, incluso las mujeres que pueblan sus sueños húmedos resultan ser peligrosos y aberrantes súcubos, que convierten el sexo en una literal lucha a muerte. Veamos, por ejemplo, la angustiada experiencia que narra el fragmento 17:

Era inútil que le escupiese en los párpados, en las concavidades de la nariz. Era inútil que le gritara mi odio y mi desprecio. Hasta que la última gota de esperma no se me desprendía de la nuca, para perforarme el espinazo como una gota de lacre derretida, sus encías continuaban sorbiendo mi desesperación; y antes de abandonarme me dejaba sus millones de uñas hundidas en la carne y no tenía otro remedio que pasarme la noche arrancándomelas con unas pinzas, para poder echarme una gota de yodo en cada una de las heridas (*Ibid.*, 100).

El súcubo figura en la erótica surrealista como una encarnación de la *femme fatale*, emperatriz de las regiones subterráneas que ejerce el sexo de manera subversiva y, por tanto, liberadora. Pero Girondo prescinde de esas referencias mítico-literarias, que no hacen sino estilizar la figura monstruosa transmitida por la tradición cristiana. Así, destaca los ingredientes más violentos y aberrantes, mostrando una criatura de “brazos chatos y violenta viscosidad de molusco” con un sexo “lleno de espinas y tentáculos” (*Ibid.*). La deconstrucción de fetiches eróticos permite cuestionar seguridades patriarcales: más que un ejercicio provocador, el onanismo debe entenderse como el último recurso de

un sujeto fracasado, incapaz de comunicarse con mujeres reales. Cabe, entonces, decir que los personajes femeninos de *Espantapájaros* responden a una cierta vocación desacralizadora: las mujeres voladoras, eléctricas o vampíricas exhiben una clara dimensión paródica y parecen sugerir que toda canonización literaria sirve de alimento a la megalomanía masculina, impidiendo la expresión autónoma del sexo opuesto.

En definitiva, *Espantapájaros* constituye uno de los productos vanguardistas más originales y transgresores. Su feroz vocación crítica no sólo ejemplifica el cambio operado en los 30, sino que anticipa destacadas experiencias posteriores. Esta voluntad catastrófica queda patente en el caligrama introductorio, que presenta el gran drama moderno como un lenguaje insulso y repetitivo: las dolorosas expresiones de una generación desorientada se identifican con el nada creativo “cantar de las ranas”. Así, la búsqueda sin sentido y el deambular absurdo que dirige la existencia humana quedan fijados en los versos que forman la barba *profética* del espantapájaros: “Y subo las escaleras arriba / y bajo las escaleras abajo / ¿Allí está? ¡Aquí no está! / ¿Allá está? ¡Acá no está!” (*Ibid.*: 77).

Notas

(1). Frente a la noción racionalista de realidad como “ausencia aparente de contradicción”, Louis Aragon define lo maravilloso como “la contradicción que aparece en lo real” (cit. en Pariente, 1996: p.214).

(2). Esta abuela surrealista se configura como un antimodelo, versión irónica y subversiva de un tótem familiar asociado a la tradición burguesa. Como la anciana de los cuentos es portadora de sabiduría pero, a diferencia de ella, no ofrece consejos encaminados a consolidar el orden establecido. Así, defiende una mirada capaz de trascender la lógica racional para acceder a esa realidad otra o superrealidad, donde se resuelven las contradicciones y los objetos se modelan según el deseo.

(3). Destacadas corrientes epocales se centran en la denuncia de los tópicos y patrones que saturan las mecanizadas sociedades modernas, impidiendo la realización personal y el encuentro con el otro. Constituyen ejemplos de esta línea las teorías situacionistas, el Grupo de investigación sobre la vida cotidiana, organizado en París por Henri Lefebvre, el proyecto Fluxus, de orientación neodadaísta, o el movimiento hippie.

(4). La imagen de la cuchara fue utilizada por Benjamin Péret en 1943: “Entretanto lo maravilloso está en todas partes (...). Este cajón que abro me muestra (...) una cuchara de ajeno. A través de los agujeros de esta cuchara viene hacia mí una banda de tulipanes, desfilando al paso de la oca” (cit. en Pariente, 1996: 215).

(5). La cursiva es del texto.

(6). Desde el punto de vista formal, su crítica se basa en una técnica que, años más tarde, recomendaría Camus: la reiteración obsesiva del término absolutizador, que permite revelar su vacío semántico.

(7). En relación con este catálogo de objetos, deberíamos recordar *El incongruente*, novela de Ramón Gómez de la Serna, cuyo protagonista confiesa ser en sueños una mesa, un pez de acuario y un ídolo negro. También debemos pensar en *Lointain intérieur*, texto en que Henri Michaux describe su ingreso en una manzana.

(8). De manera similar, André Breton señala que para rehabilitar al individuo es necesario recuperar el ser colectivo. Años más tarde, el protagonista de *Rayuela* afirmará la necesidad de poseerse para poseer a los demás.

(9). La fascinación por este tipo de *perversiones* también es característica de los surrealistas y explica su interés por el Marqués de Sade.

(10). Según Octavio Paz, el amor es “un acto antisocial, pues cada vez que logra realizarse, quebranta el matrimonio y lo transforma en lo que la sociedad no quiere que sea: la revelación de dos soledades que crean por sí mismas un mundo que rompe la mentira social, suprime tiempo y trabajo y se declara autosuficiente.”. Así pues, el amor siempre cristaliza “en formas extrañas y puras: un escándalo, un crimen, un poema” (Paz, 1992: 242-243).

(11). En el universo cortazariano el correo también funciona como un símbolo de aburrimiento e incomunicación.

(12). El texto puede entenderse como un alegato en favor de la masturbación femenina, conducta recomendada por el psicoanálisis para liberar impulsos reprimidos. La defensa del onanismo también aparece en el fragmento 17, protagonizado por todo un icono de la fantasía surrealista: el súcubo. Este personaje recoge el mito freudiano de la vagina dentada, cargando de violencia el encuentro sexual. También recuerda a la mujer onírica que, en la superrealidad del *sueño húmedo*, devora al hombre para hacerlo renacer con un nueva identidad. En *Espantapájaros* la galería de personajes femeninos incluye mujeres voladoras, insecto, vampiro, eléctricas y de sexo prensil. Todas ellas podrían

percibirse como un insólito producto de esa “propensión a la masturbación” que, según el caligrama introductorio, caracteriza la época (Girondo, 1999: 77).

(13). Girondo maneja una técnica propia de la escritura absurdista: la acumulación o efecto *bola de nieve*. Los sucesos absurdos se encadenan hasta alcanzar un punto de *no retorno* donde fallan las categorías lógicas obligándonos a enfrentar el sinsentido.

(14). En su configuración y manejo del humor el texto recuerda a “La carne”, relato del cubano Virgilio Piñera.

(15). No obstante, es capaz de infundir terror a los pájaros, esos impertinentes seres alados que, siguiendo la metáfora de Plauto, Girondo identifica con las autoridades literarias y sociales.

(16). *Cfr.* Camus, Albert. *El mito de Sísifo*.

(17). También el surrealismo francés preconizó la necesidad de organizar lo real en paradigmas nuevos, desafiando las expectativas lógicas. Así, C.B. Morris estudia la tendencia a generar aforismos invertidos que “adquieren una importancia desproporcionada en relación con su contenido” (Morris, 2000: 139). En este sentido, la solemnidad con que Girondoplantea su dilema conecta con el tono erudito de Éluard al afirmar que “Nadie conoce el origen dramático de los dientes”. (cit. en Morris, 2000: 139). Cortázar también recurre a esta forma de provocación en “Now shut up, you distasteful Adbekunkus”: “Quizá los moluscos no sean neuróticos, pero de ahí para arriba no hay más que mirar bien; por mi parte he visto gallinas neuróticas, perros incalculablemente neuróticos; hay árboles y flores que la psiquiatría del futuro tratará psicosomáticamente porque ya hoy sus formas y colores nos resultan francamente morbosos. A nadie le extrañará entonces mi indiferencia cuando a la hora de tomar una ducha me escuché mentalmente decir con visible placer vindicativo: Now shut up, you distasteful Adbekunkus”. (Cortázar, 1998: 275).

(18). La mujer surrealista ofrece un consuelo trascendente al poeta moderno a través de “su condición excelente para el placer” (Vallejo, 1991: 72). Octavio Paz la invoca así en *Piedra de sol*: “tienes todos los rostros y ninguno, / eres todas las horas y ninguna, / te pareces al árbol y a la nube, / eres todos los pájaros y un astro (...) yedra que avanza, envuelve y desarraiga / al alma y la divide en sí misma” (Paz, 2000: 338-339).

Bibliografía

Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Visor, 2000.

Burger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 2000.

Camus, Albert. *El mito de Sísifo; El hombre rebelde*. Buenos Aires: Losada, 1957.

Cortázar, Julio. *Obras completas* (2 vols.). Madrid: Alfaguara, 1998.

- Girondo, Oliverio. *Obras completas*. Madrid: ALLCA XX, 1999
- Morris, C.B. *El surrealismo y España 1920-1936*. Madrid: Colección Austral, 2000.
- Pariente, Ángel. *Diccionario temático del surrealismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- Parra, Nicanor. *Obras completas*. Barcelona: Círculo de lectores (Galaxia Gutenberg), 2006.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Paz, Octavio. *Libertad bajo palabra*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Picon Garfield, Evelyn. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Gredos, 1975.
- Piñera, Virgilio. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1999.
- Vallejo, César. *Trilce*. Madrid: Cátedra, 1991.

Franco, ese enigma:

El Generalísimo en “su” cine, del NO-DO a *Madregilda*

[Nathan Richardson](#)

Bowling Green State University

En el año 2000, en celebración del vigésimo-quinto aniversario de la muerte de Franco, multitud de revistas y periódicos publicaron artículos, ediciones especiales y dossiers sobre el dictador y su memoria. En estas publicaciones autores, artistas, directores, periodistas e historiadores compartieron opiniones y memorias sobre una figura que, según ellos, resultaba finalmente o malévolos o patética, una figura que inventó un movimiento “peor que el fascismo” y dirigió un régimen que acumuló cifras de represión “muy superiores . . . a las registradas en Italia o Alemania” (Montano 41). Para otros líderes políticos de tal estirpe, se han formado entornos culturales que dan testimonio de dichas acciones. El caso latinoamericano es un ejemplo donde la representación de la dictadura cruel se destaca desde Sarmiento hasta Vargas Llosa, quienes se acercan al tema desde ángulos tan variados como el realismo crudo, la parodia o la farsa grotesca (Vargas Llosa 2).

Las opiniones expresadas en las retrospectivas sobre Franco invitarían a esperar lo mismo de la novela peninsular. Los que conocen el campo, sin embargo, ya sabrán que así no ha sucedido. Con la excepción de unas pocas obras—bastante olvidables todas (*Y el tercer año resucitó...* de Vizcaíno Casas; *Franco no estudió en West Point* de Gabriel Cardona; *Autobiografía del general Franco* de Vázquez Montalbán, y

más recientemente la trilogía de Juan Luís Cebrián)—la novelística española ha ignorado por completo la figura del hombre que mandó en España durante casi cuatro décadas. Aun más, de las pocas novelas que se han escrito, resalta lo poco que éstas cargan contra el dictador. Ni siquiera la obra de Vázquez Montalbán, autor duramente anti-franquista, llega a expresar la furia, horror, rechazo o fascinación morbosa característica de obras latinoamericanas como *El señor presidente*, *Yo, el supremo*, o *La fiesta del chivo*.⁽¹⁾ La pregunta surge y se plantea como mala sombra sobre la cultura política española: ¿Qué pasa con Franco? O quizá más exactamente, ¿qué pasa con los que le representan—o los que *tienen* que haberle representado?

Un posible inicio en nuestra exploración de esta curiosa ausencia se encuentra al expandir nuestra búsqueda del personaje del dictador español hacia otros géneros. En ella, el dossier retrospectivo de *El País*, en una encuesta de estudiantes universitarios que preguntaba quién era para ellos Franco, uno con cierta guasa contestó: “(Juan) Echanove en *Madregilda*” (Rodríguez 3). Tal respuesta apunta hacia la premiada interpretación de dicho actor en la interesante película de Francisco Regueiro del año 1993. Tanto la respuesta como su merecida mención por los editores de *El País* subraya una popular recepción del dictador que tal vez compense la ausencia conspicua del generalísimo de los géneros más minoritarios. Por cierto, si la figura del dictador pasa casi desapercibida por las avenidas literarias, es, nos atrevemos a decir, porque se ha convertido en una figura fundacional del cine español. En éste—género por cierto de muy reducida producción numérica en comparación a la narrativa—hubo en el primer cuarto de siglo tras la muerte del dictador—por lo menos tres largometrajes donde figura Franco como protagonista, un cortometraje (seguramente en este subgénero difícil de contar habrá más) también centrado en el dictador, y un largometraje con el personaje de Franco

como actor secundario (y fantasma principal). Además, no sólo aparece Franco más en el cine que en la narrativa, sino que se puede decir que allí se ve aún mejor. Es decir, las películas, a diferencia de las novelas ya nombradas, no son tan olvidables. *Dragón Rápido* (1986), *Espérame en el cielo* (1988), *Franco no puede morir en la cama* (1998) y especialmente *Madregilda* (1993) recibieron la atención del público y merecen análisis crítico.⁽²⁾ Entonces, nuestra primera observación notable es que el recuerdo de Franco por alguna razón resulta ser—a diferencia de la tradición latinoamericana—un recuerdo cinematográfico y no literario.

Una segunda observación fundacional al ver estas películas es la cuestión del trato que recibe el dictador en ellas. Si Franco resulta ser una figura más cinemática que literaria, su disposición genérica parece no afectar el afecto popular. Es decir, tal como se ve en el caso de la pobre novelística española sobre el dictador, también el cine se substrahe del ataque frontal al dictador, sea éste grotesco o realista. No hay en España ni novela ni película que exprese el rencor o la rabia de las novelas de la dictadura latinoamericana. Tanto en la novela española como en el cine, la figura de Franco emerge sorprendentemente ilesa.

En este estudio entonces planteamos dos preguntas fundamentales: 1) ¿por qué en España ha triunfado el cine del dictador cuando ha quedado muy poca memoria de éste en la novela?; y 2) ¿por qué el retrato cinematográfico tampoco llega a los extremismos de emoción que se ve tan claramente en la novela latinoamericana de la dictadura? Si hemos de lograr respuestas satisfactorias a estas preguntas, tendremos que volver la vista hacia los años de la dictadura, y preguntar ¿qué pasó en esa España de antaño para que la figura del Caudillo inspirara más al cineasta que al escritor? y ¿qué sucedió para que haya

hoy día una cultura posfranquista tan benigna ante esa figura supuestamente tan poco querida?

¿Dónde estaba Franco?

En su retrato biográfico del dictador, Paul Preston medita sobre el hecho de que a pesar de tanto estudio, Franco sigue figurando ante la historia como un gran “enigma” (xx). Preston presenta en su biografía un personaje que, en su manifestación corporal, según los recuerdos de los que le conocieron era casi imposible de reconocer: “He never showed anything” dice uno; otro afirma, “Franco is a man who says things and unsays them, who draws near and slips away, he vanishes and trickles away” (xviii, xix). Un tercer testigo añade, “A less straightforward man I never met” (xx). Preston entiende tal retranca como una de las claves mismas del poder peculiar de ese hombre. Dice: “The key to Franco’s art was an ability to avoid concrete definition...constantly keeping his distance...always reserved, at innumerable moments of crisis throughout his years in power, Franco was simply absent” (xviii). Unas 800 páginas de investigación después, Preston parece tan vacilante ante la tarea de explicar al dictador como la génesis de su obra, citando todavía los conocidos que aún le llaman “a sphinx without a secret” (782).

La ironía en este dilema del amigo íntimo o el investigador profesional ante el momento de definir al Caudillo, aumenta al considerar la ubicuidad de esta figura en el pueblo. Imposible de conocer para los que disfrutaron del contacto íntimo con él, Franco no era ninguna ausencia para sus súbditos. No es necesario aquí repasar la gran máquina propagandística que giró en torno al Caudillo desde los primeros meses de la guerra civil hasta más allá de su muerte cuatro décadas después. Con su cara en los objetos de uso

diario como monedas y sellos, colocada en todas las aulas, y su figura celebrando actos en las pantallas de todos los cines casi todos los días, Franco se hizo una figura fundacional en la vida española. He aquí el enigma: siendo familiar, Franco nunca fue íntimo. Sin *ser* en nada, *estaba* en todo. Aunque todos le reconociesen, nadie le conocía. Durante cuatro décadas fue el más visto pero el menos entendido de todos los españoles. Franco era “ese hombre”, como le llamaba el documental celebratorio del vigésimo quinto aniversario de su mando, pero era a la vez siempre algo más y menos que un mero hombre. Para entender esta paradoja, volvamos a la semilla, a aquellos primeros días de aquellas primeras visiones que tuvo el pueblo español de aquel que llegaría a ser durante cuatro largas décadas “ese hombre”. Hablamos, claro, del cine.

Los orígenes de un Caudillo

Para muchos españoles la primera visión del futuro líder les llegó a través de una reproducción filmica de la liberación nacionalista de la ciudad de Toledo, acto capitaneado por el nuevo máximo jefe de las fuerzas nacionalistas, Francisco Franco. Sucede, sin embargo, que lo que vio el público no fue una reproducción de la verdadera liberación sino una re-presentación, interpretada dos días después del hecho original, organizada para el provecho de las cámaras cinematográficas internacionales (Preston 184). Quizás huelgue decir que la misma liberación de esta ciudad no aportaba nada a la causa nacional, hecho que invita a historiadores desde entonces a ver en esta decisión bélica evidencia de la incompetencia militar del generalísimo. Pero a la vez subraya su genio propagandístico. Dejar de lado una conquista rápida y rotunda de un Madrid debilitado por un acto más simbólico y, con su re-presentación, más visual, indica las maquinaciones de un hombre que comprendía el poder de los medios de comunicación

masiva y visual. Gracias a su desvío hacia el histórico Alcázar, pudieron llegar las Brigadas Internacionales para salvar a Madrid, pero también pudo el nuevo Caudillo y defensor de la “verdadera” nación española estrenarse en las pantallas españolas y mundiales como libertador histórico de una nación. Y, a fin de cuentas, se estrenó antes que nada—antes que la mayoría pudiera conocer los efectos de la vida bajo su mando— como figura de cine. Mientras el “Supremo” de Augusto Roa Bastos, el Bolívar de Gabriel García Márquez o el Perón de Tomás Eloy Martínez fueron lectores, escritores o intelectuales, Franco se propuso ser conocido desde el inicio como una imagen cinematográfica.⁽³⁾

La conciencia del poder del cine por parte del nuevo dictador viene acompañada por el evidente gusto que tomaba el general en el medio. Stanley Payne lo resume así: “Franco had a lifelong interest in movies, having himself acted in an amateur film of the late 1920s. He endeavored to stimulate the Spanish cinematic industry during the early years of the regime, and was particularly interested in communicating his fundamental values to the Spanish public through the medium of an historical melodrama” (Payne 402). Es bienconocida la costumbre del dictador de relajarse viendo cine de Hollywood en su propia sala de cine que hizo instalar en el Palacio del Pardo. Si Lenin reconoció el cine como “the most important of the arts” (Christie 154), Franco parece haber caído en esa revelación casi con la inocencia de un niño aficionado al cine de los sábados. De todos modos desde la conquista de Toledo, Franco dirigió la adquisición de maquinaria cinematográfica, y pronto se estableció un cuerpo oficial para la producción de cine pro-nacionalista (Tranche 24-34). Gracias a tales proyecciones, cuanto más se prolongaba la guerra civil, un desastre material para los dos lados del conflicto, tanto más se fortalecía la victoria del Caudillo como figura cinematográfica en el imaginario colectivo español.

Por cierto, puede uno aseverar que la guerra culminó por fin en 1939 ante todo en una sola victoria, la del hombre—o mejor dicho, la imagen—llamado “Generalísimo”.

Desde entonces, las apariciones del dictador en las pantallas españolas fueron constantes. Estas se oficializaron en 1942 con la creación de los NO-DO, noticieros que precedían por obligación a toda película vista en un teatro español hasta 1975, y de manera facultativa hasta 1981 (Tranche 15). El primero de estos NO-DO comienza como bien se esperarí­a con un homenaje al Jefe de Estado. La integración del jefe con el medio que le retrata se refuerza desde el primer momento con un *tilt* que descubre a Franco trabajando sentado en su despacho. La toma se inicia enfocándose en el escudo del gobierno al fondo. Al bajar del escudo para caer sobre el Caudillo se incluye en el marco una pequeña pila de hojas que éste firma con una mano—por cierto—que no le tiembla. Durante los próximos diez minutos asistimos como espectadores a un retrato hagiográfico del general que invita a preguntarse si aquella pila de hojas no eran sentencias de ejecución sino autógrafos de una estrella de cine. La presentación nos ha convertido de sus víctimas a sus “fans”—espectadores y finalmente, público de la celebridad máxima de España. Tal interpelación no cedió nunca a lo largo de unos treinta y dos años más durante los cuales se impone como imagen constante sobre un curso de más de 700 horas de película, saludando repetidamente a su público teatral desde la inauguración de pantanos, la celebración de fiestas y la entrega de premios (Tranche 20).⁽⁴⁾

Si no surgieran de tales interpelaciones verdaderos aficionados al dictador como estrella de cine, nos consta que la visualización y así la imaginación popular del dictador fue transformada por estas apariencias de una figura estrictamente política e ideológica a una figura principalmente cultural. Antonio Muñoz Molina, recordando la época, tras

afirmar que Franco estaba en todo, comenta sobre los efectos en los niños de su presencia en los NO-DO, “no acabábamos de distinguir si sus imágenes eran o no de ficción. Franco, en el NO-DO, era un abuelo menudo” (1). De la misma manera, Julio Llamazares, en su novela *Escenas del cine mudo*, describe a un chico que ve al dictador más como actor de cine que como Jefe del Estado, siempre imaginándole “como le veía en el NO-DO...gesticulando y andando rápido” (155). Este protagonista nostálgico, que llevaba el mismo nombre que su autor, cuenta que como niño sensible “creía que (Franco) era actor, como Charlot o el Gordo y el Flaco, sólo que con menos gracia” (155). La cita de esta novela algo graciosa en su contexto, pierde su gracia a la hora de considerar el efecto de tal comprensión cuando se extiende a través de toda una ciudadanía, particularmente cuando se considera el estado material en que la mayor parte de ella se encontraba. Pere Gimferrer, recordando las condiciones de miseria material en que se iba al cine, recuerda, “el dilema era: o bien la vida diaria o bien...el cine de los sábados” (cit. en Marí 65). De su estudio de las novelas cinemáticas que retratan esa época, *Lecturas especulares*, Jorge Marí concluye, “la asistencia a una sesión de cine posee significaciones morales, sociales y materiales que conllevan, entre otros factores, la interacción del narrador con el espacio físico de la sala y con el resto del público congregado en ella. Para ciertos personajes, el acceso a la sala posee connotaciones de iniciación: entrar en ella es traspasar el umbral de un mundo aparte, que prefigura y complementa la experiencia de la proyección” (68).

Pero a la vez, Marí recurre a las reflexiones de Roland Barthes sobre los efectos de la imagen fotográfica, para entender el efecto del cine sobre el imaginario colectivo español de la posguerra. Barthes explica que la imagen subraya tanto la viva realidad del objeto como, a la vez, su ausencia y, como tal, su estado moribundo: “by attesting that the object has been real, the photograph induces belief that it is alive,

but by shifting this reality to the past (this-has-been), the photograph suggests that it is already dead” (86-87). En este juego entre presente-pasado, vida-muerte y proximidad-ausencia, lo inmediato se entiende como lo perdido y lo inalcanzable se convierte en la base de lo real. Esta lógica de la imagen, en combinación con la experiencia ritual de ir al cine, convierte entonces la experiencia de la pantalla en una experiencia vital y verídica para el joven espectador de la posguerra. El alpha y el omega de esta experiencia tan impactante sobre el espectador es Franco, como recuerda el protagonista de Llamazares, un Franco que siempre al estar allí, es a la vez algo del pasado, algo irreal.

A pesar de esa presencia constante del Franco de los NO-DO—una presencia siempre ya ausente—en las pantallas de España a lo largo de casi cuarenta años, éste es solo uno de los ingredientes que contribuyeron a la transformación del dictador que nos interesa aquí. Pues, seamos claros: mientras la cualidad deífica (la omnipresencia) pertenece a los seres incorpóreos, a fin de cuentas, el NO-DO, claro está, presentaba a un hombre reconocible, un hombre terrenal de carne y hueso; es decir, ofrecía a Franco interpretando a Franco, una dinámica que hizo que aquel, en su contraste con éste adquiriera cualidades más cercanas a la materialidad. El NO-DO era noticiero y como tal filmaba la realidad material como referente directo de sus narraciones de la realidad española. Franco, en esas películas documentales, todavía era a fin de cuentas, una figura que se parecía de pies a cabeza al Franco de carne y hueso.

Esta historia se complica, sin embargo, cuando se intenta establecer quién fue este Franco intérprete de sí mismo. Tal complicación también tiene sus orígenes en el cine, pero no en el de los documentales sino en el cine *ficcional*. Dos años antes de que se viera

el primer NO-DO oficial, otra historia de Franco, mucho más compleja en términos cinematográficos, se estrenó en los cines de España. Hablamos de la autobiografía velada y glorificada del dictador mismo, *Raza*. Escrito bajo pseudónimo por el mismo Jefe de Estado, con su estreno en 1941, *Raza* dio al público español su primera biografía popular del Caudillo, dándole sentido a su vida desde la infancia hasta finales de la guerra. Aunque oficialmente no se supo de su autoría hasta después de la muerte del Caudillo, se susurraba desde antes de su estreno el verdadero origen de la obra. Armado con tal información no le fue difícil al público reconocer en el protagonista, José Churruga, un comodín hecho a la medida de Hollywood para representar a su propio líder político. José Churruga, se sabía entre visillos, era “Franco”. ¿Y quién era José Churruga para el público español? Alfredo Mayo, conocido actor que llegaría a interpretar a lo largo de la próxima década un número importante de películas bélicas en apoyo al régimen. Si para el joven del año 2000, Franco era Juan Echanove en *Madregilda*, ¿se podría hacer la misma comparación entre el dictador y Mayo en 1941? (5)

El contexto es sin lugar a dudas diferente. Para el año 2000 Franco ya se había vuelto simulacrum; en 1941 Franco todavía era una presencia de mucho peso material en las vidas de los españoles.(6) Mas a la vez, el mismo peso provocaría la búsqueda de modelos de comprender el fenómeno del dictador. Es decir que el ciudadano español buscaría maneras de hacer comprensible la fuerza de la larga sombra de Franco que se proyectaba no sólo más allá de su forma corporal sino de una forma que, para ese sujeto, no *podría* salir de tan menuda forma. Tenía que haber algo más. Alfredo Mayo como José Churruga no satisfaría por sí solo esa demanda del sujeto español. No obstante, la demanda daría cabida a esa conexión paradigmática. Una parte de la esencia de Franco, por decirlo de alguna manera, remite a Churruga y por eso también a Mayo.

Así se puede sugerir que Franco se incorporó en esta película ante el público español en la forma del ya conocido actor, Alfredo Mayo. A ese actor, rubio, alto, guapo y bien conocido entre el público nacional se le conocía precisamente por su trabajo como *actor*. (7) Como tal, la presencia de Alfredo Mayo introduce otro nivel de representación en el retrato del dictador: Alfredo Mayo interpretaba el papel de Alfredo Mayo—interpretando—a José Churruga quien a su manera “era” Franco, quien—a través de sellos, monedas y retratos—ya era una interpretación de sí mismo. Aunque el público general no experimentara tal escala resbaladiza de representaciones de forma tan clara o explícita, es indiscutible que el espectador que iba al cine buscando las huellas de Franco descubría además, a Franco, a Churruga y a Mayo.

Volviendo a Barthes, podemos afirmar que Mayo, gracias a su carrera previa, ya era una de esas figuras siempre presentes y a la vez permanentemente ausentes. Y gracias a la máquina propagandística de la época, lo mismo se puede decir de Franco: era ya una imagen fijada en el papel fotográfico de los periódicos, las revistas y los carteles. Pero tras la experiencia cinematográfica de *Raza*, ¿quién era para el espectador español la figura ausente detrás de esta imagen? Volvamos una vez más a la cita del estudiante del año 2000: ¿no podría contestar de la misma manera el universitario de 1942, “Alfredo Mayo en *Raza*”? Lo curioso de esta respuesta, recordando el análisis de Barthes, es que Mayo es ya, por ser actor, una figura resbaladiza. Así, Franco cede su imagen a un complejo juego de significantes flotantes.

Este juego basado en la conexión Mayo-Franco de *Raza* se solidifica más precisamente porque no sólo es Mayo actor sino que resulta durante la próxima década uno de los actores más asociados con el cine oficialista del régimen. A *Raza* le

siguió *Harka* (1941), otra película que glorificaba las hazañas históricas de soldados españoles y en que figuraba Mayo como oficial. A ésta se le pueden añadir *Frente de Madrid* (1939), *Legión de Héroes* (1941), *Escuadrilla* (1941), *El crucero Baleares* (1941), *¡A mí la legión!* (1942), *El abanderado* (1943), *Bambú* (1945), *Los últimos de las Filipinas* (1945), *Héroes de 95* (1946), *Alhucemas* (1947), *El santuario no se rinde* (1949) y *Servicio en la mar* (1950). Aunque Mayo no protagoniza todas, aparece en un número suficiente para, según Augusto M. Torres, convertirse “en el prototipo de héroe del cine bélico triunfalista de la década” (308). Es cierto que ninguna funciona como representación medio-explicita del dictador al estilo de *Raza*; mas la intervención de una figura demarcada como Mayo les convierte en índices del Generalísimo. Más aún, dentro de un contexto donde estas obras son enmarcadas temporal y espacialmente por los NO-DO y sus continuas referencias al dictador, vienen a ser nuevas manifestaciones ficticias del líder supremo de España. Cada nueva película heroica de Mayo, yuxtapuesta con los NO-DO que la precedan refuerza la imagen heroica del dictador. Más aun, la refuerzan precisamente como imagen—una presencia cimentada en ausencia—y de tal forma, expuesta a la disposición del próximo productor, guionista y director, sean éstos buenos falangistas o jóvenes artistas disidentes. Gracias entonces al prólogo que *Raza* le abrió a Franco, en combinación con la continua aparición de éste en las pantallas españolas a lo largo de otras tres décadas y media, toda representación del dictador adquirió cada vez más un sesgo o tinte filmico. La base de la respuesta a la pregunta ¿quién es Franco? se vuelve cada vez más una base cinematográfica. El español encontraba las huellas más evidentes y persistentes de su líder político en el cine. Y, para acercarnos hacia la segunda pregunta de este estudio—la cuestión del trato benigno del dictador en las representaciones estéticas—este tinte cinematográfico funciona para diluir

las agresiones sobre una figura cada vez más resbaladiza, un simulacro cuya figura se mezclaba con las de protagonistas y actores a quienes los ciudadanos españoles como aficionados al cine ya se sentían naturalmente atraídos. El Franco de la pantalla—y así, cada vez más el de la memoria colectiva popular—es tanto Estrellísimo como Generalísimo. Es José Churruga pero también Alfredo Mayo hecho carne—el actor verdadero detrás del actor falso. En fin, mucho antes de las películas posmodernas del pos-Franquismo, Franco ya había dejado de ser simplemente Francisco Franco y Bahamonde para multiplicarse en una serie de Otros resbaladizos. (8)

Un Franco para todos

Tras una década de llamada penitencia nacional, las condiciones políticas y sociales a comienzos de los años cincuenta permitieron por fin una muy leve cultura de crítica—o por lo menos, una no adulatora—en cuanto a representar e imaginar la vida española. Esta es la época de una tentativa de cine pseudo-neorrealista (*Surcos* [1951] y unos años después, las películas de Juan Antonio Bardem) y de las primeras representaciones satíricas de la vida española contemporánea. En éstas la vida española en sí—el sufrimiento de la vida campesina, las penurias y choques culturales sufridos por los nuevos inmigrantes a la ciudad—bastaban a la crítica que, de todos modos, las habría encontrado imposibles de identificar como crítica al dictador, a su entorno, o a cualquier representación de una autoridad política. El estilo indirecto de la crítica cómica brindaba más posibilidad de observación irónica a figuras autoritarias o por lo menos, de alguna autoridad que, si no se referían directamente a Franco, de alguna forma u otra le traerían al recuerdo para ciertos sectores del público cinéfilo español.

De todas las comedias de la época, ninguna captó la imaginación del público y de la crítica española como *Bienvenido, Mr. Marshall* (1953). Al centro de esta comedia se alza la gracia de Pepe Isbert, interpretando el papel del alcalde del pueblo, bajito, gordito, con una voz nasalizada y una disposición de fanfarrón gesticulador cada vez que se acerca a un balcón. Huelga decir que todas estas características serían bien familiares al público peninsular.⁽⁹⁾ Mas, si la superficie del alcalde recuerda manierismos franquistas, la psicología del protagonista—expresada en sus sueños de “Sheriff”—nos alerta: esta parodia bucea en aguas políticamente peligrosas. Bien se sabía que el Guionista número uno de España también era aficionado al cine y particularmente a los “Westerns” americanos, llegando en una ocasión a comparar su responsabilidad para con el pueblo español a la del “sheriff in the typical American western” (Payne 398). El mando del alcalde sobre Villar del Río, donde lo controla todo pese a ser incompetente y donde sólo escucha cuando le conviene—haciéndose el sordo el resto de las veces—se vuelve metáfora del gobierno de Franco.

De tal modo, Isbert como alcalde se ve tejiéndose a la tradición de Mayo-como-Churruca-como-Franco, pero de forma tergiversada. En vez de ser una continuación de las películas bélicas de la década anterior, *Bienvenido* resulta una suerte de anti-*Raza*. En vez de mostrar el triunfo de la España verdadera, ésta celebra su invasión—una invasión que de paso expone la artificialidad de esa nación. Y en vez de la España imperial en plan épico, *Bienvenido* ofrece la España reducida al pueblo perdido en plan comedia. Y en vez de Alfredo Mayo, nos presenta a Pepe Isbert. Vista así, Isbert no es una parodia o una imitación perversa del Generalísimo, sino una continuidad de la figura de Franco como “Estrellísimo”—ya hecho una parodia de sí mismo por su encarnación original en Mayo. La figura y la manera de Isbert no cuestionan directamente a Francisco Franco sino que

se acoplan al Franco-Churruga-Mayo surgido a partir de una recepción colectiva de más de una década de sábados de cine. El premio al que se apuntan los directores de la oposición ya no es el dictador ni lo podría ser. El Franco re-tratado por su cámara, ese posible blanco de su propuesta crítica, no puede ser el dictador mismo sino una imagen que siempre ya resultaba para la mayoría de los ciudadanos-espectadores españoles una representación de un enigma.

Esta apropiación de la imagen de Franco abre la puerta, entonces, para un acelerado ablandamiento y hasta dulcificación de esa imagen en el cine oposicional como en el popular. Por ejemplo, en 1954, un año después de *Bienvenido*, se estrena *Manolo guardia urbano*, una de esas nuevas comedias de los cincuenta que se ríen fácilmente no tanto de sino con la dulce vida española de las clases medias bajas—los nuevos obreros españoles. En *Manolo* el uniforme del héroe de las películas bélicas ahora se cuelga sobre un tipo gordote y campechano. Aquí, Isbert y Mayo se funden en el actor Manolo Morán (curiosamente él es quien sustituye a Isbert ante el pueblo en el balcón de *Bienvenido*, *Mr. Marshall*). Ahora, el oficial de uniforme es un guardia urbano de las Cibeles—aunque nunca lejos de los recuerdos de su pasado bélico, ya que uno de sus más cercanos, el padrino de su esperado hijo es un viejo veterano del 1898 del Pacífico, es decir, de los “últimos de las Filipinas” (convirtiéndole, en el suelo resbaladizo del cine, en un compañero de uno de los personajes interpretado por Mayo).

Se puede encontrar en esta película hasta una alegoría de esta época de transición. Manolo espera su primer hijo natural. Ya tiene hija—por la edad, nacida a comienzos de la guerra civil—pero es adoptiva. Al transformarse en padre, Manolo cambia de hombre uniformado en la primera mitad de la película, a un estar cada vez más trajeado. A la vez,

al nacer el hijo natural se le muere el amigo veterano. Así, Manolo resulta el nuevo Franco de los cincuenta. Siempre creyéndose figura paternal del pueblo que gobernaba, en los cincuenta, Franco ve nacer a quienes verdaderamente serán los hijos del Franquismo: niños nacidos en tiempos más prósperos, más olvidadizos, hijos de un ser cada vez más benigno—y menos militarizado, menos ideológico, menos uniformado. Ya se le ha muerto a Franco la retórica triunfalista y belicosa de la inmediata posguerra. Los tipos y las ideas defendidas por una década de cine bélico quedan atrás en la memoria colectiva. Y dentro de diez años, los nuevos hijos naturales, con el apogeo del “milagro económico” podrán hasta burlarse del hombre de uniforme, acto realizado en 1965 en *La ciudad no es para mí*. En una película ya totalmente conformista con la política del régimen, el paleta por excelencia, Paco Martínez Soria, reduce a lágrimas la misma figura del guardia urbano y luego abusa de un portero uniformado (y de bigotes a lo Franco), llamándole “General” que “se cree” más importante de lo que es.

Se puede efectuar esta burla porque desde *Bienvenido y Manolo*, el Franco imaginado por los españoles pertenece cada vez menos al dictador y cada vez más al pueblo. Al burlarse de esta figura, se está atentando no tanto contra el aura del dictador sino contra el abolengo de sus representaciones. De esta forma, la autoridad de Franco se preserva. Mas, a la vez, gracias a estas comedias y a la constante reiteración de la figura del dictador como amigo benigno de los NO-DO, las sátiras acaban reforzando la idea del dictador como simulacro. El resultado es que, mientras el pueblo no le odia a Franco, tampoco le respeta aun cuando crea hacerlo.

La paradoja de esta evolución es que coincide con una creciente politización del pueblo español. Es decir, la imaginación cultural colectiva del dictador que va formulando

el pueblo español se suaviza a la vez que la política oficial anti-franquista se va calentando. Estos años de la conversión del dictador en simulacro coinciden en sus fechas con las primeras protestas obreras y universitarias contra el dictador de los años 1950 y con la conversión de la universidad española en un campo de batalla constante a partir de la mitad de los 1960. La preservación de la dictadura, sus continuas violaciones de los derechos civiles de ciudadanos españoles y la suavizada política de censura de la época aseguran que la voz pública de la oposición sea fuertemente contestataria mientras el imaginario colectivo del dictador opera casi en otro plano. Existen la persona y el personaje.

Esta separación se ve en una nueva comedia de uniforme y autoridad de Luis Berlanga, *El verdugo* (1963). Tal como en *Bienvenido, Mr. Marshall*, la autoridad en esta obra yace sobre los hombros bajísimos de Pepe Isbert. Si en los años cincuenta, Isbert le robó el disfraz “Franco” a Alfredo Conde, y si al guardia Manolo le tocó ver nacer al hijo natural que le seguiría en la línea que procedía de las glorias de las Filipinas a la bondad del disfraz alegre del milagro, en los años sesenta, Isbert vuelve a la pantalla a realizar la entrega oficial de esa herencia triunfalista a la nueva generación. En *El verdugo*, Isbert busca descansar algo de sus actividades oficiales, transfiriendo todo, menos su autoridad carismática a un yerno renuente. El verdugo Isbert, como no, lejos de ser un asesino uniformado, aparece como un viejo cansado y hasta entristecido por el maldito trabajo. Y el que hereda el trabajo, aun cuando no lo quiera, al final sucumbe. Hay que ganarse el pan—o el piso—de cada día. El nuevo español—el de la apertura y del milagro, el de la mirada americanizada y del viaje en el 600—es el heredero de Franco, sin lugar a dudas uno figurativo pero, por lo menos según la lógica del cine, casi literal, en una línea que va de Franco a Mayo a Isbert y ahora a Nino Manfredi (el que interpreta el

papel del cuñado y próximo verdugo). La cinematografía de Berlanga, notable por la repetición de figuras que huyen de la cámara (barcos, coches, verdugos, etc.), subraya la trayectoria de una sociedad que huye sin remedio de las posturas de oposición de antaño.

Poco debe sorprender entonces que para el año de la muerte del Caudillo, el blanco de la rabia “contestataria” de la película alegórica, *Furtivos* (1975), no sean los cazadores—conectados al gobierno oficial—sino un miembro de la misma familia. Sin lugar a dudas, los oficiales que van de caza en la finca privada donde se ambienta la película crean las condiciones necesarias para el matricidio de la obra. No obstante, la angustia que lleva a la violencia del hijo contra su madre brota y se queda dentro del entorno familiar. Si los cazadores son “el franquismo”, ellos ya sólo inspiran disgusto, un ligero rechazo que acaba en mera resignación. El protagonista—el objeto de la identificación del espectador—no les quiere pero les sirve sin poner mayores obstáculos. Para él como para el espectador, no hay otro remedio que servir a sus patrones. El régimen militarizado e ideológico, ése que antes se representaba como soldado y oficial, ha desaparecido; de él no quedan ni siquiera recuerdos ni emociones. Los cazadores son meros burócratas, dientes de una maquinaria que ya somos nosotros. Franco—ese demonio que uno quisiera exorcizar—ya es parte del espectador, es familiar, o sea, de la misma familia. Franco, el que se vio y se presentó como padre protector de los españoles, en esta obra se ha convertido en madre. Una cruel ironía dos veces. Ironía ante el dictador, ahora feminizado por un proceso que comenzó con sus propios intentos de aumentar su masculinidad a través de la figura de Mayo. Algo quizá aún más irónico para los que quisieran odiarle. El proceso del amortiguamiento del dictador también ha resultado en la interiorización del hombre. Ya no es el patriarca poderoso pero tampoco es el patriarca unívoco e inequívoco. Vista *Furtivos* en el contexto de otras

películas críticas del régimen de la primera mitad de los años 1970, *El espíritu de la colmena* (1973) y *La prima Angélica* (1973), o *Cría cuervos* (1975), Franco va definitivamente afeminándose hasta volverse cada vez más una abstracción total.

Así es que para el año de su muerte Franco se había desdoblado. Es decir, ya había un Franco de carne y hueso que agonizaba en la cama y otro Franco que existía en el imaginario popular, una figura mucho más difusa y ambigua. Mientras aquel Franco moría, la vida de éste persistía. Claro es que apenas declarada, “Españoles, Franco ha muerto,” la figura oficial de Franco—la del NO-DO—desaparece por una temporada de las pantallas españolas. Geoffrey B. Pingree cuenta de una película documental, *La muerte de Franco*, preparada en vísperas de la anticipada muerte que pretendía ser un homenaje final al dictador. A pesar de estar lista, nunca llegó el día de su estreno ante el público español. Pingree conjetura: “While the dictator was still alive, no one had been permitted to comment freely in public on the meaning of his life; now, once he was gone, NO-DO, the government agency entrusted to fabricate Franco’s official image for nearly four decades, seemed unwilling to risk the final word” (185). Pingree concluye: “It was as if the pervasive official voice that Franco had acquired through film . . . had now expired with his physical body” (185). Al análisis de Pingree añadimos que la falta del documental para dar conclusión a la presencia oficial de Franco sobre las pantallas españolas le da a la figura del dictador mayores alas de simulacro fantasmal. La última palabra no se dice ni se puede decir ya que Franco, por lo menos la figura que el pueblo español ha aprendido a imaginar a lo largo de tantos años, aún no se ha muerto. Y así se puede estrenar hasta dos años después de su muerte, otra película propagandística sobre el dictador, *Raza, el espíritu de Franco* (1977). Aunque hubiera fallecido el cuerpo en el

Madrileño Hospital La Paz dos años antes, el espíritu, la imagen y la manutención de ésta perduraba.

. . . Y al tercer año, demócrata

Un año tras esta segunda *Raza*, el autor conservador Fernando Vizcaino Casas, sostiene la idea de un Franco incorrupto en su novela de 1978, . . . *Y al tercer año resucitó*. En 1980 la novela se llevaría al cine bajo la dirección de Rafael Gil. En la versión cinematográfica, Gil se acerca a la figura fílmica del Caudillo con cautela, introduciendo un “Franco” de carne y hueso en apenas dos escenas—la primera y la última. En las dos, un Franco callado y resignado observa en silencio una nación enfebrecida por lo que el espectador entiende ser reportajes equivocados de que Franco haya resucitado. Aunque pronto se desmiente la desinformación, la decisión del director de meter a un “Franco” en las dos escenas que encuadran la película sugiere que de alguna manera, el dictador aún existe si no sigue ejerciendo poder. Esta inserción de Gil funciona porque jamás le identifica a esta figura de “Franco” explícitamente como Franco. Así puede funcionar como la continuidad de la imagen que todo espectador ya intuye. Mientras confirma la muerte del hombre de carne y hueso y echa luz sobre la obsesión del pueblo español con la figura del dictador—dos hechos verídicos y verificables—también se atreve a sugerir, aunque sin decirlo a voces, que aun cuando sepamos que no es así, Franco puede seguir vivo. ¿Y dónde sigue vivo? No sólo en las memorias o las obsesiones del pueblo, sino sobre sus pantallas donde cualquier figura parecida—hombre o aun mujer—puede cargar el peso cultural del dictador.

Además de mantener “vivo” a “Franco”, la película sigue la tarea de construir un dictador familiar, uno de los nuestros y así cada vez más difícil de odiar. El caos del

libertinaje de la película se representa como una fuerza ya fuera de control. Aunque la noticia de la vuelta de Franco les pilló a algunos en plena acción anti-franquista, hasta éstos revelan al final cierto alivio al enterarse de la vuelta del generalísimo. Hasta el líder comunista, un Santiago Carrillo ficcional, se resigna fácilmente a la vuelta del viejo orden que promete acabar con el caos de la nueva democracia. Aún más, a pesar del mensaje explícito de que si Franco viviera no existirían los excesos y el absurdo del destape, la idea implícita de la continuidad del dictador dentro de este mundo sugiere que, a pesar de la pena que le causa, él mismo permite que sus hijos elijan esta nueva vida. O sea que, con tal pose pasiva Franco no sólo se mantiene con vida, sino que se convierte en el mismo padre benévolo de la democracia. En fin, Franco—como el espectador (y Suárez, Carrillo, el Rey y los demás locos pero finalmente resignados de la película)—aun vive y resulta que también es demócrata

Franco, ese simulacrum

Para mediados de la década de los 1980, más firmemente establecida la democracia, los directores se atreven a más con la figura de Franco. En 1986, tras un hiato de casi diez años, “Franco” se apropia de nuevo de su papel de estrella de largometraje en *Dragón Rápido* de Jaime Camino. Un crítico irredento del régimen franquista, Camino propone recordar el drama histórico de la quincena que conduce a la noche del 17 de julio, 1936, época durante la cual Franco debate consigo mismo la decisión de lanzarse al pronunciamiento que daría comienzo a la guerra civil española. A pesar del pasado político de Camino, su película resulta indiferente si no justificativa ante la figura del futuro dictador. Le muestra como hombre de familia, como amigo y como confidente de su entorno. Si hay alguna especie de crítica dirigida hacia Franco es una que, de nuevo,

se mete más con el problema de Franco como simulacro que con el problema de la política de un Franco de carne y hueso. Lo que menos agrada del Franco de Camino es, en fin, una simple arrogancia que gira en torno a su apariencia de héroe, en su afán por crear alrededor de su figura una imagen de líder, un afán que Camino subraya hacia el final de la película cuando Franco, habiendo por fin resuelto juntarse con los rebeldes, se para ante un espejo para afeitarse la barba y así darse otra imagen más propia a la de un líder de una nueva España. El acto, filmado para mostrar al protagonista desde el reflejo de su espejo, no sólo muestra a un Franco consciente ya de la importancia de la imagen, sino que crea para el espectador un momento de autoconciencia: este Franco es de nuevo otro “Franco”, otra imagen espectral que multiplica la construcción original que se presencia simultáneamente, y esta película es a la vez otro espejo y nosotros de nuevo participamos en la construcción continua del dictador. Franco es uno de los nuestros porque Franco está entre nosotros.

Un año después, el espíritu de tal momento de autoconciencia parece inspirar un nuevo largometraje, *Espérame en el cielo* de Antonio Mercero. La actuación de Franco se complica esta vez con la primera aparición cinematográfica de su muy rumoreado doble. Ahora Franco es explícitamente dos—por lo menos. La película cuenta las aventuras del dueño de un pequeño negocio de prótesis en los años cuarenta que se ve obligado por su apariencia a servir de sustituto del dictador para sus actuaciones más peligrosas. Resulta que estas ocasiones de peligro son más que nada también las ocasiones más vistosas, o sea, las inauguraciones de pantanos, de minas y de fábricas que figuraban con tanta frecuencia en los NO-DO. Implícita en este detalle está la idea de que el Franco que el espectador más conoce no sólo es imagen de Franco, sino que es una imagen de otro hombre enteramente diferente al dictador. Con tal juego, el Franco del NO-DO se

convierte literalmente en hombre *del* pueblo. Para la gracia del espectador, este recluta manipula su suerte hasta servir sus propios intereses, trajeándose de dictador para vengarse de los que resultan infieles a su memoria (y no a la del dictador) y aprovechándose de sus apariciones en pantalla para saludar en clave a su fiel esposa. Ésta, interpretada por la actriz Chus Lampreave, ya muy *del pueblo* por sus apariencias en las películas cada vez más famosas de Pedro Almodóvar de la época, sorprende a sus amigas enamorándose del Franco que ella ve ahora fielmente todas las semanas en el NO-DO. Sus amigas comentan que ella, antes republicana, de repente se ha vuelto “muy franquista”. (10)

Sin lugar a dudas, el guión y las estrategias fílmicas de Mercero se ríen de la figura antes tan sagrada del dictador. Le muestran como uno que teme, que se equivoca y que no es a menudo lo que decía que era. Sin embargo, la burla acaba borrando las fronteras entre los que se ríen y el objeto—o los objetos—de su risa. Mercero crea varias escenas donde ni el espectador sabe por cierto quién es el verdadero Franco y quién es el que le sustituye. Tal borrón de diferencias sugiere aún más que quizá no fuera Francisco Franco y Bahamonde quien muriera en 1975 sino algún recluta renuente. Subraya que ya hacia mediados del largo mandato del generalísimo, las líneas para el público entre la realidad y la imagen del dictador se habían borrado. A lo mejor, susurra la película, Franco fue, figurativa si no literalmente, uno de los nuestros—y así de veras llevó a cabo sus labores por obligación a la patria como tanto le gustaba decir.

La culminación de la conversión de “Franco” en pura estrella simulada llega en 1993 con el largometraje *Madregilda* de Francisco Regueiro. Esta memoria surrealista de los primeros años de la posguerra—precisamente la época en que se forjaba la idea del

dictador como imagen—retrata a éste de nuevo tanto como hombre de familia como pura imagen. La obra gira en torno a dos eventos. El primero es el partido semanal de mus que juegan el Caudillo, un cura, el héroe mutilado de guerra, José Millán Astray, y un coronel, Longinos, protagonista de la película. El segundo evento es todo un romance familiar que gira en torno a este Longinos. Aproximadamente una década después de la guerra, tanto Longinos como su hijo aún añoran a la mujer y madre que perdieron cuando una orden del generalísimo mismo la convirtió en la prostituta de todo un régimen, estado que luego obligó a Longinos a sacrificarla en defensa de la honra personal. A esa supuestamente muerta, el coronel le ha levantado un altar religioso ante el cual cuenta cada noche, nervioso y agobiado por el deseo, sus andanzas diarias. A la vez, el hijo de los dos frecuenta los balcones de los cines urbanos comulgando cada noche con su nunca conocida madre, quien le aparece en forma de Rita Hayworth vestida de Gilda. El nudo narrativo se desata al volver la supuestamente fallecida mujer del coronel y madre del muchacho a España, renacida como agente especial soviética. Ella viene con la misión de asesinar al último dictador fascista de Europa, Franco. Todo se complica para el espectador con el hecho de que la mujer que vuelve es el mero retrato de Gilda, quien es, ante todo, una imagen de cine que nosotros presenciamos como si fuéramos el público español de los años cuarenta—y tal como hemos conocido a Franco a lo largo de tantos años de NO-DO y tal como le conocemos en esta película. Franco, aunque físicamente presente en los partidos de mus, es ante todo cara de moneda, sombra alargada, blanco de chistes, y el amigo que te sigue al retrete. La consecuencia de esta representación universalizadora de la madre-mujer es a fin de cuentas empalmar ésta y la imagen de Franco, a la vez madre y padre de todos.

No obstante la fuerza de la imagen dentro de la diégesis de la película, la verdadera sombra de Franco que cae sobre la película se experimenta a un nivel más metafílmico. La figura del dictador, si es una cara de moneda o un recipiente para las bromas de un pueblo frustrado, se vuelve omnipresente, convertida en verdadero simulacro, por la interpretación de él que realiza el actor Juan Echanove. Para el público que presencia *Madregilda*, Echanove, el que para el estudiante *era* Franco mismo, es para Franco lo que Rita Hayworth es para Gilda, tal como Gilda es para la madre del niño. La interpretación de Echanove, una exageración de los modos y maneras del dictador, convence no por su fidelidad al dictador sino por su fidelidad al recuerdo mediatizado de éste. Echanove llega a ser más dictador que el mismo generalísimo porque no interpreta a la persona sino al personaje. Si “Gilda” es la Madre (Virgen-Rita Hayworth) de Longinos e hijo, Franco es la Gilda de la familia española. Es nuestra Madre Gilda.

Para el argumento de la película este empalmar de las dos figuras simuladas crea un argumento aún más complejo, ya que Franco “crea” a Gilda (por sus órdenes dadas en el campo de batalla) quien años después viene a matarle. En este juego se realizan dos lógicas paradójicas de la España posfranquista. Primero, Franco es Gilda. La película confirma el mismo espíritu autodestructivo que, según artistas de la transición, desde Juan Goytisolo a Carlos Saura, el español de la época contemporánea lleva adentro. Somos todos Franco y Gilda: el deseado y el monstruo; el exiliado intelectual de la dictadura y el dueño material del 600. Para acabar con Franco, tendremos que acabar finalmente con nosotros mismos.⁽¹¹⁾ Franco nos ha criado y así nos hemos vuelto todos franquistas. Y aunque esto no signifique lo que creemos al oírlo por primera vez, de todas formas nos deja desasosegados. Segundo, Gilda es Franco. La habilidad de sobrevivir que demostró Franco durante casi cuatro décadas y el triunfo de los medios de comunicación masiva de

esa época no se pueden separar. Aunque nos guste Hollywood, nuestra madre querida no dista tanto de la política vituperada como quisiéramos.(12)

La película finaliza al decidir Longinos obedecer a la amada antes que al amo. Recibida la pistola de su mujer, el coronel se sienta al partido de mus frente al dictador y le fusila. Sin embargo, más que nada el asesinato del dictador—supuestamente una visión deseada por tantos durante tanto tiempo—nos deja perplejos y hasta sentimentales, con la implicación en la escena final que al matar a Franco nos hemos fusilado a nosotros mismos.

El Generalísimo Francisco Franco morirá en la cama

Quizá la película de Regueiro, totalizador en su acercamiento surrealista a la cuestión de la herencia del dictador en España, quede como la última palabra sobre Franco que nos ofrece la generación de cineastas que vivieron plenamente los años de la dictadura. Antes de finalizar este repaso, sin embargo, conviene ver una pequeña obra que puede reflejar la imaginación colectiva de las generaciones más jóvenes respecto del dictador. El cortometraje, *Franco no puede morir en la cama* (1998), es la primera y última película dirigida por el ahora conocido guionista, Alberto Macías, nacido en 1969 y por esa razón, más hijo de la democracia que de Franco. En esta pequeña obra, Franco cambia su mus por el Parchisi y quiere más que nunca el compañerismo y amistad de los jóvenes que en esta obra le secuestran. Tal como en *Espérame en el cielo* y *Madregilda*, Franco aparece en la película primero como personaje cinematográfico, interpretando su papel de siempre en un NO-DO. Sin resumir la trama, sea dicho que implícita en la obra es, de nuevo, la sugerencia que el Franco que finalmente murió en el Hospital de La Paz, el 20 de noviembre de 1975, en Madrid, no fue sino el doble del verdadero caudillo. Pero

ahora, de manera aún más explícita que en *Madregilda*, nos quedamos con la duda de la identidad del Franco librado por los jóvenes activistas. Es imposible saber ahora cuál es el verdadero—el del secuestro o el que sigue en la tele. A pesar de todo esto, sin embargo, lo más indicativo del sitio ocupado por Franco en la conciencia popular es el hecho de que la cuestión sobre la verdadera identidad del dictador no figura como tema importante del cortometraje sino como uno de los axiomas básicos de su trama: no comprobado y no comprobable, pero a la vez evidente y aceptado, la trama se edifica sobre el concepto de Franco como significativo resbaladizo universalmente reconocido. Ya es un hecho dado que Franco a la vez, es y no es Franco, y así oficialmente el dictador resulta nuestro enemigo aunque es tratado por razones prácticas como nuestro vecino.

En fin, el repaso de seis décadas de representaciones filmicas de Franco nos deja con una figura sorprendente para los que esperaban un tirano al estilo de la novela del dictador latinoamericano. En las obras hechas después de la muerte oficial del dictador de carne y hueso, la figura de Franco resulta aún más sorprendente, figurando como hombre de familia que a menudo habita un mundo femenino, o por lo menos poco patriarcal. Se encuentra además entre amigos, hasta cuando éstos sean de la oposición. En sus capacidades oficiales es donde se halla menos cómodo y a veces reducido a una figura patética. Es la mayoría de las veces un hombre reticente, frustrado, nostálgico y melancólico. Y finalmente, es uno de los nuestros. Pero quizá todo esto sólo fue posible, como sostuvimos al ver los filmes producidos durante la dictadura, porque primeramente el dictador se hizo convertir en imagen de sí mismo. Una vez hecho simulacro de sí mismo—esta transformación realizada dentro de una cultura cada vez más aficionada al mundo del simulacro—la figura de Franco se desdobló, resultando en una separación entre el ser de carne y hueso y su representación, llegando ésta a ser el único

Franco accesible al ciudadano-espectador español que le contemplaba durante la segunda mitad de los años del régimen y más allá de su muerte.

Se ha dicho mucho en la última década sobre la necesidad de recuperar la memoria histórica de la guerra civil española y de los años de Franco entre el pueblo español. El cine español con Franco, tanto el de la época franquista como el de la democracia dan evidencia de la dificultad y hasta, quizá, la imposibilidad de una recuperación sencilla o eficaz. Indica que encima de las razones políticas, o quizá en los cimientos de éstas, hay realidades culturales que explican por qué ni Franco ni la guerra civil han sufrido jamás una rotunda condenación por parte de los políticos o hasta del pueblo español. (13) Difícil es convencer a alguien a pensar históricamente sobre algo que queda inextricablemente integrado al presente. ¿Cómo recordar algo o a alguien que nunca se ha marchado? ¿Cómo se recupera la memoria de un fantasma, de una Gilda? ¿Cómo se distancia uno de su padre, abuelo, esposo o hasta de uno mismo?

Unos treinta y cinco años después de fallecer, Franco, como Gilda, y como Rita Hayworth, yace en el olvido para la mayoría de los de las generaciones españolas más jóvenes. Cuando se le recuerda, la figura del Caudillo puede introducirse por caminos políticos, pero cuando se le siente, el camino es cultural. Podemos reconocer que Franco fue el autor de la muerte, la opresión y el subdesarrollo. Pero le experimentamos más como a uno, que por su ubicuidad mediática, se volvió parte de la subjetividad española y de su propio romance familiar. Si es así, podemos concluir que si Franco sigue apareciendo en el cine español, será más bien como continuación de Juan Echanove *ad infinitum* que como representación de alguna figura histórica. Este nuevo “Echanove” no será tampoco una aberración, una tergiversación de una auténtica memoria histórica

nacional, sino el próximo paso lógico en una línea tanto desigual como constante de una cadena histórica de un Franco que se vuelve cada vez más simulacro de sí mismo.

Notas

(1). El autor mismo reconoce esta cuestión en una reflexión sobre la escritura y recepción de la novela. Explica lo que él mismo llama la “inculpación” de Franco a base de su deseo de demostrar que el franquismo y sus errores fueron mucho más que Franco, que con echar la culpa a Franco, lo cual acabaría “angelizando” a los muchos que se beneficiaron y siguen beneficiándose de su mando (242).

(2). Desde el 2000, año de las retrospectivas, siguen saliendo películas que retratan a Franco. Además de unas cuantas apariciones—las mayoría de las veces como actuación especial más que como protagonista—del dictador en películas y mini-series hechas para la televisión, viene a cuenta aquí el largometraje de Alberto Boadella, *Buen viaje, excelencia* (2003), obra que retrata los últimos dos años de Franco, burlándose de un dictador ya viejo, enfermizo y vuelto de nuevo a una especie de infancia que enfatiza la decadencia del poder. Más adelante en este estudio se hará mención del cortometraje, *El sueño de la maestra* (2000), obra hecha en homenaje a Luis García Berlanga donde se elabora sobre el famosamente censurado sueño semi-erótico de la película *Bienvenido, Mr. Marshall*. En otras obras hechas para el cine grande, como *¡Ay, Carmela!* (Saura, 199) y *Balada triste de Trompeta* (de la Iglesia, 2010) aparece Franco en escenas claves pero breves. Tampoco se considerarán éstas en este trabajo.

(3). La falta de afinidad del dictador para la lectura es bien conocida. Manuel Vicent cuenta “Franco fue tal vez el único estadista del mundo que no mandó hacerse el retrato clásico de prócer con un libro en la mano... No se sabe si Franco leyó un libro entero alguna vez. Está comprobado que el misal no lo leía” (4).

(4). Sheelagh Ellwood cuantifica estas apariencias: “Entre 1943 y 1975 apareció 154 veces como el inaugurador de fábricas, pantanos, viviendas o proyectos agrícolas; 375 en actos propagandísticos como desfiles no militares, visitas a ciudades en provincias, recepciones oficiales o concesiones de condecoraciones y premios, y 215 como jefe de Gobierno y/o Estado” (Tranche 110). Rafael Tranche explica que, además, se cuidaban de colocar los fragmentos del NO-DO donde aparecían el jefe de estado estratégicamente dentro del clip entero para que la mayor cantidad de espectadores le vieran (110).

(5). Román Gubern también comenta el desdoblamiento de Franco realizado por *Raza*. Dice, “Esta interesante dualidad esquizoide hace por lo tanto del Generalísimo el Franco-Dios y de José Churruga el Franco-hombre” (Sebastián 163). Francisco LaRubia-Prado, haciendo referencia al rol de *Raza* en un construcción de Franco como cyborg que produce un “fundamental constitutive schism” en la política del franquismo, añade, “Whether by his own design (*Raza*) or as an effect of his regime’s propaganda needs, Franco becomessimultaneously human and divine” (135, 148). Tanto la visión de Gubern como la de LaRubia-Prado encajan con mi lectura aquí de un Franco que en

su intento de idealizarse a través de *Raza* acaba convirtiéndose para el pueblo español en un simulacro disponible a una creciente variedad de interpretaciones cinematográficas (Sebastián 163). Con Franco-Dios algodónado en algún rincón del Pardo, Franco-hombre resulta una figura expuesta a las imaginaciones resbaladizas de artistas y público.

(6). Uso en este estudio el término simulacrum para referirme a representaciones que desplazan y, desde el punto de vista del espectador, hasta reemplazan el original en que se basa. En este espíritu quiero comprobar cómo la figura de Franco alcanza lo que Jean Baudrillard llama el cuarto nivel de la representación, dónde la figura adquiere una ontología que trasciende cualquier conexión a la realidad que alguna vez inspire una primera representación imitativa. Véase Jean Baudrillard, *Simulations* 11-13.

(7). José Enrique Monterde nombra a Mayo con veinte otros actores como figura principal del “*star-system* español de los 40” (238).

(8). Ante la cuestión del trato benigno que recibe el dictador, a través de su propio análisis de *Raza*, Alberto Medina Domínguez explica cómo se estableció en esta película una retórica de deuda que invierte la lógica edípica a fin de que el espectador de *Raza* acabe sufriendo una deuda *a priori* e irreversible hacia el padre, en este caso, Franco—o según nuestra lectura, el simulacro de Franco (45-47).

(9). La comparación Isbert-Franco se confirma en el corto, *El sueño de la maestra* (2002), obra dirigida por él mismo Berlanga que homenajea *Bienvenido*. La primera escena del corto dobla una voz imitadora de Isbert, lanzando el mismo discurso que compartió con los ciudadanos de Villar del Río, pero ahora compaginado con la película de Franco echando uno de sus discursos desde el balcón en la Plaza de Oriente. Como se espera, los gestos son los mismos. Si Isbert antes fue Franco, ahora Franco es Isbert.

(10). El motivo de la mujer que se enamora del caudillo se repite pocos años después en la novela *El año del diluvio* (1992) de Eduardo Mendoza, obra que Maarten Steenmeijerve como parte de un diálogo indirecto de la novela española de los años noventa con el franquismo antes tabú (142-43).

(11). Me refiero aquí a la necesidad del protagonista al final de la novela de Goytisolo, *Reivindicación del Conde don Julián*, de completar su destrucción totalizadora de su “tierra ingrata... espuria y mezquina” asesinando a quien es al fin y al cabo su mismo alter ego el niño Álvaro. Las películas de Carlos Saura de la misma época—*Ana y los lobos*, *La prima Angelica*, *Cría cuervos*—todas solidamente críticas con el régimen también acaban en alguna forma de auto-destrucción o castigo.

(12). Justin Crumbaugh demuestra este hecho en su excelente libro, *Destination Dictatorship*, donde describe cómo el régimen franquista empleó la supuesta apertura cultural de los años sesenta para retocar su imagen y así consolidar e integrar el discurso franquista dentro de la vida diaria española. De tal forma se aseguró que el franquismo continuara aún después de la muerte de su eje central y hasta se integrara a la ideología democrática que le siguiera. Visto así, la apertura cultural—de la

que *Gilda* fue una temprana representación—no es tanto contestataria del régimen como esencial a su continuidad.

(13). Para estudios complementarios de esta conexión entre cultura, olvido y trato benigno del franquismo véase, además del libro de Crumbaugh citado arriba, los ensayos de la colección *Traces of Contamination: Unearthing the Francoist Legacy in Contemporary Spanish Discourse*, editado por Eloy E. Merino y H. Rosi Song, los de la colección *Disremembering the Dictatorship*, editado por Joan Ramón Resina, y el libro *El mono del desencanto*, de Teresa Vilarós, donde se expone la rotura artificial con el pasado que fue el periodo de la transición.

Obras Citadas

¡A mí la legión! Dir. Juan de Orduña. Prod. Cifesa, 1942.

El abanderado. Dir. Jesús García Leoz. Prod. Suevia Films, 1943.

Alhucemas. Dir. José López Rubio. Prod. Peña Films, 1947.

Ana y los lobos. Dir. Carlos Saura. Prod. Elías Querejeta, 1972.

¡Ay, Carmela! Dir. Carlos Saura. Prod. Iberoamericana, 1990.

Balada triste de trompeta. Dir. Alex de la Iglesia. Prod. Tornasol Films, 2010.

Bambú. Dir. José Luis Saenz de Heredia. Prod. Suevia Films, 1945.

Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trad. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.

Baudrillard, Jean. *Simulations*. New York: Semiotext(e), 1983.

¡Bienvenido, Mr. Marshall! Dir. Luís G. Berlanga. Prod. Uninci, 1952.

Buen viaje, Excelencia. Dir. Albert Boadella. Prod. Lolafilms, 2003.

Cardona, Gabriel. *Franco no studio en West Point*. Barcelona: Littera Books, 2002.

Christie, Ian and Richard Taylor (eds). *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents*. New York: Routledge, 1988.

La ciudad no es para mí. Dir. Pedro Lazaga. Prod. Pedro Masó, 1965.

Cría cuervos. Dir. Carlos Saura. Prod. Elías Querejeta, 1975.

- El crucero Baleares*. Dir. Enrique del Campo. Prod. Radio Films, 1941.
- Crumbaugh, Justin. *Destination Dictatorship: The Spectacle of Spain's Tourist Boom and the Reinvention of Difference*. Albany: State U of New York P, 2009.
- Dragón Rapide*. Dir. Jaime Camino. Prod. Tibidabo Films, 1986.
- Escuadrilla*. Dir. Antonio Román. Prod. Productores Asociados, 1941.
- Espérame en el cielo*. Dir. Antonio Mercero. Prod. BMG Films, 1987.
- El espíritu de la colmena*. Dir. Víctor Érice. Prod. Elías Querejeta, 1973.
- Franco no puede morir en la cama*. Dir. Alberto Macías. Prod. Canal+, 1998.
- Frente de Madrid*. Dir. Edgar Neville. Prod. Bassoli Film, 1939.
- Furtivos*. Dir. José Luis Borau. Prod. El Imán, 1975.
- Gilda*. Dir. Charles Vidor. Prod. Columbia Pictures, 1946.
- Harka*. Dir. Carlos Arévalo. Prod. Carlos Arévalo, 1941.
- Héroes del 95*. Dir. Raúl Alfonso. Prod. Ediciones Cinematográficas Faro, 1946.
- LaRubia-Prado, Francisco. "Franco as Cyborg: 'The body re-formed by politics: part flesh, part machine.'" *Journal of Spanish Cultural Studies*. 1.2 (2000): 135-51.
- Legión de Héroes*. Dir. Armando Sevilla. Prod. Zenit, 1941.
- Llamazares, Julio. *Escenas del cine mudo*. Barcelona: Planeta, 1995.
- Madregilda*. Dir. Francisco Regueiro. Prod. Tornasol Films, 1993.
- Manolo, guardia urbano*. Dir. Rafael J. Savia. Prod. Ariel, 1956.
- Mari, Jorge. *Lecturas espectaculares. El cine en la novel española desde 1970*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2003.
- Medina Domínguez, Alberto. "Teatro de posesión: política de la melancholia en la España franquista." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. 4 (2000): 43-59.
- Mendoza, Eduardo. *El año del diluvio*. Barcelona: Seix Barral, 1992.
- Merino, Eloy M. and H. Rosi Song (eds). *Traces of Contamination: Unearthing the Francoist Legacy in Contemporary Spanish Discourse*. Lewisburg: Bucknell UP, 2005.

Monterde, José Enrique et al. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1995.

Montano, Alicia G. "Franco: entre la historia y el olvido: veinticinco años sin el dictador." *Qué Leer*. Dec 2000: 40-43.

Muñoz Molina, Antonio.
"La cara que veía en todas partes." *Aquella remota dictadura: 25 años después de Franco*. *El País Digital*. 22 Nov 2000. <http://www.elpais.es/p/d/especial/franco/rodrig.htm>.

NO-DO: el tiempo y la memoria. Ed. Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2001.

Payne, Stanley. *The Franco Regime, 1936-1975*. London: Phoenix Press, 2000.

Pingree, Geoffrey B. "Franco and the Filmmakers: Critical Myths, Transparent Realities." *Film-Historia*. 5.2-3 (1995): 183-200.

Preston, Paul. *Franco*. London: Fontana Press, 1993.

La prima Angélica. Dir. Carlos Saura. Prod. Elías Querejeta, 1972.

Raza. Dir. José Luis Saenz de Heredia. Prod. Consejo de la Hispanidad, 1941.

Raza, el espíritu de Franco. Dir. Gonzalo Herralde. Prod. Septiembre, 1977.

Resina, Joan Ramon (ed). *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam: Rodopi, 2000.

Rodriguez, Jesús. "Ese fantasma de la historia." *Aquella remota dictadura: 25 años después de Franco*. *El País Digital*. 22 Nov 2000. <http://www.elpais.es/p/d/especial/franco/rodrig.htm>.

El santuario no se rinde. Dir. Arturo Ruiz Castillo. Prod. Valencia Films, 1949.

Sebastián, Jordi. "Raza: la historia escrita por Franco." *Film-Historia*. 5.2-3 (1995): 160-81.

Servicio en la mar. Dir. Luis Suñer de Lezo. Prod. Filmófono, 1950.

Steenmeijer, Maarten. "El tabú del franquismo vivido en la narrativa de Mendoza, Marías y Muñoz Molina." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramon Resina. Amsterdam: Rodopi, 2000.

El sueño de la maestra. Dir. Luis G. Berlanga. Prod. Uhura Films, 2000.

Tranche, Rafael y Vicente Sánchez-Biosca. *NO-DO: el tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2001.

Los últimos de las Filipinas. Dir. Antonio Román. Prod. CEA, 1945.

Vargas Llosa, Mario. “El crítico tiene que decirle al lector que hay jerarquías.” *El Cultural*. 12 Feb 2002. <http://www.elcultural.es/Entrevistas/Vargas.asp>

Vázquez Montalbán, Manuel. *Autobiografía del General Franco*. Barcelona: Planeta, 1992.

---. “Autobiografía del General Franco: un problema lingüístico.” *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramon Resina. Amsterdam: Rodopi, 2000.

El verdugo. Dir. Luis G. Berlanga. Prod. Zebra Films, 1963.

Vicent, Manuel. “Daguerotipo de un dictador.” *Aquella remota dictadura: 25 años después de Franco*. *El País Digital*. 22 Nov 2000. <http://www.elpais.es/p/d/especial/franco/rodrig.htm>.

Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

Vizcaíno Casas, Fernando. *...Y al tercer año resucitó*. Barcelona: Planeta, 1978.

...Y al tercer año resucitó. Dir. Rafael Gil. Prod. 5 Films, 1980.

España en el diván: el ensayismo de reflexión nacional de Julián Marías

[Roberto Rodríguez Milán](#)

Hellenic Open University (Greece)

A partir de 1898 la reflexión en torno a “España como problema” se revitaliza en el país, si bien desde la circunstancia histórica de sus nuevos cultivadores, enfrentados ya no a las zozobras de un imperio de escala planetaria, sino a la crisis de un estado nacional. Cultivada por lo más granado de la intelectualidad, esta reflexión angustiada, obsesiva, impregnada de diversas formulaciones de nacionalismo, opta por el ensayo como vehículo de expresión privilegiado a lo largo de casi todo el siglo XX –y en el proceso, lo renueva y moderniza como género literario– (1). Entre los máximos exponentes de este ensayismo de reflexión nacional se cuenta el filósofo Julián Marías Aguilera (1914-2005), cuya vasta labor escrita, principalmente ensayística, se dilata en el tiempo casi hasta el final de sus días y ha gozado de importante proyección en el ámbito general de la lengua española. Marías pertenece a la intelectualidad que opta por permanecer en el país y desarrollar en él su actividad, a pesar de la guerra civil de 1936-1939 y del hostigamiento de que será objeto por parte de la dictadura que la sigue. Desde el principio, en los ensayos publicados de Marías la reflexión sobre España ocupa un lugar central, y en la labor refleja herencias, sensibilidades y concepciones que sobrepasan el marco de lo estrictamente personal y recogen algunas de las inquietudes generales de la España contemporánea, en parte todavía vigentes y aun de máxima actualidad. Esta parcela del ensayismo de Marías es lo que aquí se aborda. Para llegar al esbozo de un panorama del referido ensayismo de reflexión nacional, se ofrece, primero, una breve biografía intelectual de Marías en que se destacan su proceso de profesionalización como escritor

y los patrones intelectuales y culturales concretos que asume explícitamente en su labor; y se intenta, a continuación, dilucidar la concepción que el filósofo tiene del género escrito que cultiva y del estilo que despliega en él. Dejamos para otra ocasión el impacto que, a lo largo del tiempo, tiene esta obra en diversos ámbitos socioculturales ibéricos.

Julián Marías nace en Valladolid el 17 de junio de 1914, en vísperas del estallido de la Primera Guerra Mundial y de una etapa crítica de la historia europea y española (2). Desde muy joven adquiere un compromiso personal con la realidad y con la verdad que va a atravesar toda su trayectoria vital e intelectual, igualmente temprana es su afición a los libros, de los que será un gran coleccionista; en los tiempos difíciles de la posguerra civil española, su legendaria biblioteca, siempre en expansión, se convertirá en el imprescindible arsenal para el desempeño de su labor profesional como escritor, profesor y conferenciante. Entre 1931 y 1936 estudia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, en plena efervescencia intelectual merced a la labor de personalidades como Miguel Asín Palacios, Julián Besteiro, Américo Castro, José Gaos, Manuel García Morente, Enrique Lafuente Ferrari, Ramón Menéndez Pidal, José Ortega y Gasset, Claudio Sánchez Albornoz o Xavier Zubiri. Una serie de lecturas, sobre todo de Miguel de Unamuno y de Ortega, así como el magisterio de este último y del pensador católico Zubiri, determinan tempranamente su vocación e intereses: la filosofía, la aproximación renovadora al pasado cultural español, la incorporación del conocimiento europeo en áreas tradicionalmente no cultivadas en España, la adhesión a valores como el rigor intelectual, la veracidad, la convivencia, el respeto y la libertad. Junto al poderoso influjo de este ambiente académico, con su amigo y mentor Ortega en primer plano, Marías afirma recibir otra influencia decisiva, la que ejerce sobre él la labor intelectual y creativa desarrollada a partir de la Generación del 98: Azorín, Pío Baroja, Eugeni D'Ors,

Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Victorio Macho, José Gutiérrez Solana, Unamuno, Ramón del Valle-Inclán, Daniel Vázquez Díaz, Ignacio Zuloaga, los poetas de la Generación del 27, los historiadores y filólogos del Centro de Estudios Históricos (*Una vida* 1: 110-124). Simultáneamente colabora en revistas destacadas de la época –*Cruz y Raya*, *Revista de Occidente*– y publica unos diarios de viaje –*Juventud en el mundo antiguo: crucero universitario por el Mediterráneo*, de 1934–.

Pero en el verano de 1936 las pesadillas de toda esta tradición liberal a que se adscribe parecen confirmarse: algo “no funciona” con los españoles y el histórico “problema de España” adquiere plena realidad en forma de guerra civil. El recién licenciado Marías se incorpora en Madrid al ejército republicano, a cuyo servicio escribe habitualmente en órganos de prensa como *ABC*, *Blanco y Negro* y *Hora de España*, y hasta el final de la contienda, colabora con otra figura capital en su vida, el profesor y político liberal-socialista Julián Besteiro. La actividad en el bando vencido, los orígenes intelectuales y la declarada adhesión a ellos y, como remate, la denuncia falsa de un antiguo amigo conducen a Marías a las cárceles franquistas entre mayo y agosto de 1939. Tras su puesta en libertad, es uno más de los tantos represaliados por el Estado emergente y ello le impone una meditación sobre las opciones a su alcance: se sabe repudiado del mundo institucional oficial –en lo académico, cultural y mediático– pero no lo está de la sociedad española, con la que se considera irrenunciablemente comprometido. Por ende, y pese a las oportunidades que se le brindarán, no se exilia y decide profesionalizarse como escritor en España, aunque también publicará en medios hispanoamericanos y estadounidenses, y será conferenciante y profesor esporádico en instituciones extranjeras dentro y fuera de su país (*Una vida* 1: 267-294). Tampoco se recluye en un exilio interior:

el contenido y carácter de sus escritos pone de relieve que no busca reconciliarse con la dictadura franquista; antes al contrario, destacan su voluntad de mantener la independencia intelectual y el compromiso con lo que entiende que es la verdad, dentro de los inevitables límites de una censura omnipresente y omnipotente. Marías opta así por una actitud de intelectual disidente y, tal como relata en el tercer tomo de sus memorias, paga conscientemente el precio: “no he tenido una vida universitaria normal ... no tengo discípulos universitarios en mi país y en continuidad. Esto ha sido para mí una grave pérdida, una esencial mutilación en mi biografía. Pero no había opción” (*Cinco años* 83).

Para Marías su especialidad académica es una forma particular de conocimiento que, en el caso de España, constituye la columna vertebral de la vida intelectual y cultural, sobre todo desde que Ortega la alzara a la categoría de filosofía española y en español (*Los españoles* 199-200). Determinado a permanecer en su país y a realizar en él su labor, Marías proclama, pues, desde su primer libro, *Historia de la filosofía* (1941), su fidelidad explícita a una cultura cuya continuidad pretende salvar: la obra, principios intelectuales y aportaciones filosóficas de Ortega y Unamuno, la filosofía española en general, y el pensamiento de la tradición liberal del primer tercio del siglo XX. Un par de años más tarde publica el ensayo *Miguel de Unamuno* –ampliación del anterior *La obra de Unamuno (un problema de filosofía)* (1938), dedicado a la dimensión filosófica de la obra literaria de este otro pilar intelectual. Aparte de lo que implican como reivindicación cultural, estos dos estudios le confirman a Marías su idea de que no existe una división tajante entre literatura y filosofía: la novela constituiría un método de conocimiento y la filosofía sería un género literario emparentado con aquélla, y no materia de tratado. Esta idea irá tomando cuerpo en obras como *Introducción a la filosofía* (1947) o “Ensayo y novela” (1953), en que se afirma que la filosofía es un género literario particular, es

“teoría novelada” o “ensayo” (3). Más adelante, en 1962, Marías ofrecerá la definición de este último género escrito tal como lo entiende y cultiva: “toda obra, grande o pequeña, no meramente didáctica y con *doctrina personal*, que está naturalmente excluida de [novela y poesía] ... [su lectura] supone cierto tiempo y esfuerzo ... Además, el autor de un libro de ensayo casi siempre «dice algo», frente a lo cual de alguna manera hay que tomar posición” (*Los españoles* 166-167).

A partir de esta consideración de la filosofía como ensayo y de éste como género escrito, se impone la reflexión sobre su vehículo, la lengua, que lo remite de nuevo a sus mentores intelectuales: sólo en el siglo XX se habría intentado la interpretación filosófica española del mundo, de la mano de Unamuno, pero sobre todo de Ortega, que ofrece, al decir de Marías, “lo que nunca había existido: la lengua filosófica española, el repertorio de posibilidades para hacer filosofía en español” (*España en nuestras manos* 263-267). Más concretamente,

a una manera de razón ha de responder una manera adecuada de expresión; el uso de la metáfora como instrumento de conocimiento riguroso, la creación de una lengua filosófica que en español no existía antes y que responde quizá más que otra alguna a los requisitos del pensamiento actual, la innovación en cuanto a los géneros literarios, condicionados por los temas mismos, todo esto han sido innovaciones capitales del pensamiento español de los últimos decenios. Sólo ha sido esto posible porque han coincidido ... la capacidad creadora literaria y la filosófica (*Los españoles* 207-210).

La reflexión sobre la lengua conduce a una valoración de la base histórica y filológica que habría posibilitado su eclosión y que le marca la pauta a seguir en su propio ensayismo: la lengua española actual es el producto de un cultivo literario multiseccular e ininterrumpido. Según Marías, ello la hace perfectamente apta para filosofar y le otorgaría a esta actividad intelectual un perfil particular: “la filosofía de nuestra lengua ha sentido cierta repugnancia al tecnicismo, al neologismo, precisamente porque el español hablado y escrito, la lengua viva, tenía singular riqueza y podía albergar, sin perturbación, el pensamiento más riguroso” (*Ser español* 363). El estudio de Unamuno y Ortega le enseña, pues, que el gran descubrimiento u originalidad del pensamiento español contemporáneo es que el filósofo ha de ser escritor; que los recursos para entender la realidad son de tipo literario, con la metáfora en primer lugar; y que la lengua española goza de una larga tradición que la hace plenamente apta para este fin. La asunción de estas ideas es total y se mantendrá hasta el final de sus días (4). Por añadidura, en Marías ser escritor se relaciona íntimamente con España –entendida, al modo de sus mentores, como “problema”–, y con su misión personal respecto a ella:

España era para mí, desde el comienzo de la guerra civil, un problema; no sólo porque mi vida en ella estuviera erizada de dificultades ... sino porque era menester recuperarla, superar las ingentes pérdidas que había sufrido, abrirla, dilatar su horizonte. ... Había que partir de la realidad para transformarla sin pérdida, porque iba a ser menester echar mano de todos los recursos. Y cada uno desde sus posibilidades reales, siendo fiel a su vocación. La mía era de escritor, de una variedad particular: de pensamiento (*Una vida* 2: 390-391).

Leticia Escardó, periodista y directora de la revista *Cuenta y Razón* fundada por Marías, aporta unas claves sobre el estilo literario del filósofo al subrayar tanto el medio en que despliega su labor como la tradición intelectual que abraza: “la columna de pensamiento en diario popular ha ejercido durante el siglo XX en España de faro sobre toda preocupación nacional” hasta el punto en que, desde entonces, los libros de ensayo sobre la “constante preocupación por el porvenir de España” son fundamentalmente recopilaciones de artículos ensayísticos, como ya apuntaba Ortega y confirma Marías (*Un siglo* 107). Al decir de Escardó, el artículo no informativo sino ensayístico estaría representado por tres figuras destacadas, vinculadas entre sí por una relación sucesiva de maestro-discípulo (Unamuno maestro de Ortega, maestro a su vez de Marías); vinculadas también por “una prosa clara, precisa, metafórica, rica, brillante, envolvente. Escriben al lector de forma personal en un esfuerzo por convencerle de que se posea a sí mismo y eche mano de su riqueza interior. Utilizan un tono urgente, apelan al hondón más profundo del alma. Entienden los tres la vida intelectual como misión. Se sienten voceros de la verdad” (*Un siglo* 108).

Además de suponer una fuente de ingresos frecuentes, la opción del artículo en medios de comunicación periódicos responde en Marías, como en sus maestros, a una concepción del ensayo como tribuna por antonomasia del intelectual. A diferencia del libro, por grande que sea su difusión, el artículo ensayístico permite un contacto asiduo con la opinión pública; por añadidura, para Marías el intelectual tiene una misión, que consiste en ejercer de “conciencia de la sociedad”, orientándola, proponiéndole proyectos, provocando su reflexión y respuesta y dando la voz de alarma sobre los retos

y peligros que la acechan (*Los españoles* 252). Esta función social del intelectual conlleva, así, una serie de obligaciones: hablar hasta donde sea posible hacerlo, ateniéndose a la verdad y argumentándola; evitar el provincianismo y el conformismo; rectificar los errores –deliberados o no–; apasionarse sin obcecarse; tomar posición política sin perder de vista el horizonte ético; tener simpatías y antipatías, pero sin perderle el respeto a la realidad ni confundir ésta con los sentimientos propios; y rechazar y denunciar la suplantación y la falsificación (*Una vida* 2: 319-320, 337-342). Como se ha referido, el franquismo le cierra todas las puertas a Marías, pero el veto a la aparición de sus escritos en medios de comunicación va diluyéndose al compás de las escuálidas aperturas del régimen, dejándole resquicios para publicar regularmente en España; a la sazón, sus contactos en el extranjero le brindan tribunas en que publicar lo que sería censurado o rechazado en el interior. Entre los medios más visitados por su ensayismo se contarán los diarios españoles *ABC*, *La Vanguardia* o *El País* y el bonaerense *La Nación*.

En otro orden de cosas, la opción del artículo modula la exposición de los temas. Como en Unamuno u Ortega, el ensayismo de Marías se presenta fragmentado y se articula por agregaciones sucesivas de escritos breves que no permiten una disposición sistemática ni exhaustiva de contenidos, pero que facilitan el retomar o recuperar lo precedente desde nuevos enfoques o circunstancias. En otras palabras, el artículo ofrece una reflexión sintética, es una estructura autónoma y autoconclusiva, pero no cerrada sino vinculada, implícita o explícitamente, a otros escritos con los que conformará una “serie temática” determinada. Marías emplea otros recursos para reforzar la cohesión entre piezas aparentemente dispersas: el frecuente empleo de citas directas, ocasionalmente extensas, de sus escritos precedentes genera una tupida trama autorreferencial que permite seguir, prácticamente en cualquier ensayo, el conjunto de su reflexión sobre un tema. Esta

estrategia contribuye a superar los obstáculos de la brevedad expositiva y de la posible ignorancia de su obra anterior, al tiempo que invita tácitamente a conocerla. Otra forma de paliar la fragmentación discursiva –y también el carácter efímero del artículo– es la recopilación de su enorme caudal de artículos, cuya selección y prólogo realiza él mismo (*España en nuestras manos* 13). Como experto en la materia, Marías tiene su propia receta para la elaboración de un artículo ensayístico, consistente en pensar primero sobre qué se va a escribir, sin dejarlo al azar o al capricho; meditar sobre qué se va a decir; encontrar el temple literario adecuado, de modo que pueda ser eficaz; asegurarse de su claridad, ya que pertenece a la decencia intelectual de quien escribe en un periódico lograr que lo escrito sea inteligible para el lector; finalmente, escribirlo. ... un artículo, destinado a ser leído en pocos minutos y sin interrupciones, debe ser escrito en un solo movimiento mental, sin interrupciones ni pausas (*El curso I* 12).

Pese a la dificultad que esto entraña, parece haber un consenso en la consideración de que la gran virtud del estilo particular de Marías es su claridad (*Un siglo* 231, 280, 303, 748-9; *Homenaje* 445). El escritor es, pues, consecuente con su concepción del ensayo y busca la plena sintonía entre fondo y forma: ideas nítidas expuestas de modo sencillo, pero sin incurrir en la trivialización. Ciertas libertades estilísticas –empleo frecuente de la metáfora, recurso a los subrayados y a la pregunta retórica– permitirían incrementar la precisión en la exposición de las ideas y la inteligibilidad del discurso, atraer la atención del lector e implicarlo, y evitar la entrega de un saber concluido: Marías invita y posibilita la reflexión de su “interlocutor”, lo anima a interesarse y estudiar aspectos de la realidad que él mismo no aborda, y se permite a sí mismo, como escritor, proseguir el desarrollo de su pensamiento en nuevas entregas de artículos o atender posibles réplicas (*Cinco años* 98-101). Su prosa es esmerada y el vocabulario preciso, en

un registro culto de la lengua en que introduce su propia terminología, que remite a su sistema filosófico personal, pero haciendo siempre partícipe de ambos, terminología y sistema, al lector y evitando el tecnicismo. Fiel a la esencia del género ensayístico tal como la definiera Ortega –“ciencia, menos la prueba explícita”–, evita abusar del recurso a las citas y critica la tendencia de muchos de los cultivadores del género a poblar sus escritos con un profuso aparato de referencias que, en su esfuerzo por “impresionar al lector”, acaban por desorientarlo o hacerlo desistir de la lectura (*Una vida* 2: 349). No obstante, sus escritos ponen ocasionalmente de manifiesto una inclinación intelectual por la erudición. El comentario o cita de datos, autores u obras alejados del horizonte de la “cultura general” responde a su pretensión de utilizarlos como soporte de autoridad –de ahí el rigor en las citas– y como recurso objetivador de su exposición. Pero puede alegarse que subyace una intención de divulgar el dato erudito para hacerlo accesible al lector medio y devolverlo al acervo cultural, convertido ya en parte integrante de su “cultura general”: muestras de ello aparecen en ensayos de Marías de diversas épocas (5).

El recurso a una terminología y sistema filosófico propios y el recurso a la erudición, que le resultan imprescindibles para decir lo que quiere decir, hacen que su discurso adquiera en ocasiones cierto tono didáctico o profesoral, como por ejemplo pone de manifiesto, desde su mismo título, una de las series de artículos ensayísticos más importante de Marías, “Educación política” –recopilada en *La devolución de España*, de 1977–, de función pedagógica explícita. De salida, ello parece totalmente acorde con la función social del intelectual que, perfilada y aun codificada por las generaciones liberales de preguerra, él mismo asume y cultiva; también resulta acorde con su formación académica, su labor de conferenciante y, sobre todo, con su vocación de profesor universitario en España, frustrada por las circunstancias. Asimismo puede argumentarse

que semejante propuesta ensayística resulta objetivamente viable: pese a los avatares históricos del país, desde la década de los años treinta la alfabetización de la sociedad española y el aumento del público lector no cesan de avanzar; el artículo en prensa tiene más posibilidades de circulación social que el libro; y el hecho de escribir en otras latitudes de misma lengua española amplía la base de lectores potenciales de sus escritos. El carácter didáctico comportaría, no obstante, algún que otro efecto secundario. Las estrategias desplegadas para dar cohesión a su labor de articulista permiten poner de manifiesto la continuidad de las ideas y argumentos de un pensador que puede jactarse de su fidelidad a sí mismo y de no haberse retractado nunca de lo escrito en tiempos difíciles (6). En efecto, la abundante obra de Marías se caracteriza por su constancia, continuidad y unidad: no cambia de parecer, desarrolla siempre el mismo pensamiento, las mismas pautas, ideas, argumentos y ejemplos, de modo que, indefectiblemente, sus escritos van a tender a repetirse a sí mismos. Esta circunstancia bien puede atribuirse a la necesidad de publicar de forma constante para ganarse el sustento, o a las “buenas prácticas” del pedagogo, consciente de que la reiteración resulta imprescindible para la comunicación y difusión de su mensaje, máxime en circunstancias de excepción política, y por tanto cultural, como son la dictadura franquista o el delicado proceso de transición a la democracia de los años setenta. Pero cuando la normalidad política se consolida, Marías ofrece tres ensayos extensos: *España inteligible: Razón histórica de las Españas* (1985), *Cervantes clave española* (1990) y *España ante la historia y ante sí misma (1898-1936)* (1996). No se trata ya de antologías o de recopilaciones de artículos diversos, sino de panorámicas completas de su visión sobre España, su pasado histórico y cultural, su presente y su provenir; es la obra cumbre del pensador, en la cual fija su pensamiento y, al ofrecer un saber concluido, incurre en el riesgo de yugular cualquier

desarrollo posterior. Ésta es una circunstancia que hace que los escritos tardíos que siguen a la trilogía referida vayan perdiendo su valor de recuperación de temas siempre susceptibles de revisión reflexiva, ya que se deslizan por la senda de la mera reiteración, sin aportar nada nuevo, y remiten sistemáticamente a la obra pretérita, donde ya ha quedado todo explicado –y petrificado–.

No es ésta la única cuestión que lastraría el ensayismo de Marías. Su claridad estilística y sus reivindicaciones de libertad y autonomía de pensamiento acusan las presiones inevitables del ambiente dictatorial, y su obra se resiente de todo ello: “tono polémico, reticencias, exageraciones, frases de doble sentido, etc. Reconocemos que es preciso a veces «saber leer entre líneas».” (Soler 238-239). Marías es plenamente consciente de los límites estilísticos de su obra en la dictadura –la tendencia a aludir sin nombrar, eludiendo a menudo la referencia directa y amparándose en sobreentendidos o generalizaciones– (*Una vida 2*: 283), pero lo cierto es que dichas taras se mantendrán como una característica decisiva en sus escritos aun después de la transición española a la democracia, sin llegar nunca a remitir totalmente. La metáfora y su empleo por Marías son otro factor de consideración ambivalente, y frente a la concepción recurrente y generalizada de su estilo como paradigma de claridad se alzan voces críticas. El especialista en historia intelectual Javier Varela arremete precisamente contra una de las metáforas más conocidas y definitorias de los términos en que Marías aborda la reflexión sobre España y lo hispánico, aparecida en *Los españoles* (1962), y contra lo que implica como interpretación de la realidad. El español de Julián Marías es, según Varela,

semejante a un *melocotón*, que puede pudrirse y desmoralizarse por fuera pero que sigue duro e incólume en su núcleo esencial. Cuando llega la hora de la verdad el español sabe portarse como un hombre. ¡Sí señor! La dialéctica de Marías consiste en la afirmación de los contrarios. El español era cambiante pero inexorable; pertenece a Europa y no pertenece, porque todo son anomalías y dificultades intrínsecas. Con todo y su diferencia, conserva el *sabor de la vida*. ¿Sabor a melocotón? ¿Y qué pensar de la curiosa explicación sobre la decadencia española? Todo se debió a una “crisis de esperanza”, o a que no se creó a tiempo una “lengua filosófica”. Por ello las sociedades hispánicas no llegaron a *madurar* íntegramente. Y así, nos quedamos con la duda de si el melocotón maduró o no maduró. ¡A tales extremos habían llegado los misterios del ser español! (19-20).

Al margen de su adecuación, este feroz veredicto adelanta los conceptos clave entorno a los que se articula el ensayismo de reflexión nacional de Marías y los términos en que dicha obra y sus interpretaciones se tornan polémicas para determinados sectores culturales españoles.

Tras asimilar la herencia filosófica de los maestros, la adhesión radical de Marías a Ortega y su obra lo conducen a una dilatada y concienzuda dedicación a la divulgación de la obra de su maestro, así como al desarrollo de un amplio abanico de sus ideas (7). Ya desde su *Introducción a la filosofía* (1947) Marías parte explícitamente del paradigma metodológico de su mentor para no abandonarlo jamás. Así, basándose en la teoría orteguiana de la razón histórica, consistente en permitir “que los hechos penetren en la mente e imaginar proyectivamente la realidad de la que brotan que en ellos se denuncia

y manifiesta” (*España en nuestras manos* 9), Marías realiza su aportación personal: la sociedad del siglo XX presenta graves problemas para la vida personal dado que no hay unidades históricas vigentes con plenitud, como lo fueron antaño las naciones, y se oscila entre nacionalismos anacrónicos e internacionalismos insuficientes; la solución consiste en filosofar, o sea buscar la verdad, y para encontrarla hay que recurrir a la historia, porque una sociedad, “un país –España en nuestro caso– no se reduce al presente. La España *actual* no es toda la España *real*; en ésta entra todo su pasado, del cual está hecho el presente, y el futuro, programáticamente actuante en el hoy” (*España en nuestras manos* 142). Consecuente con su naturaleza filosófica, la razón histórica es “razón novelada” –y, por ende, materia de ensayo–, pues como afirmará Marías en *La estructura social* (1955), sólo la narración “*desde los proyectos*, no simplemente desde el pasado, *da razón* de la historia misma, al descubrir su argumento” (cit. en Pérez 330) (8). El mismo Marías revela el valor que otorga a esta herramienta intelectual cuando refiere el volumen e importancia de las obras en que la aplica: EE.UU. (*Los Estados Unidos en escorzo*, 1956; *Análisis de los Estados Unidos*, 1968; *Innovación y arcaísmo*, 1973), India (*Imagen de la India*, 1960), Israel (*Israel: una resurrección*, 1968), el mundo hispánico (*Hispanoamérica*, 1984), regiones españolas (*Nuestra Andalucía* y *Consideración de Cataluña*, ambas de 1966) y España en su conjunto (*Los españoles*, 1962; *La España posible en tiempo de Carlos III*, 1963; *Meditaciones sobre la sociedad española*, 1966; *La España real*, 1976; *La devolución de España (segunda parte de La España real)* (1977); *España en nuestras manos (tercera parte de La España real)* (1978); *Cinco años de España (conclusión de La España real)* (1981); *España inteligible: Razón histórica de las Españas*, 1985; *Cervantes clave española*, 1990; *España ante la historia*

y ante sí misma (1898-1936), 1996; *Ser español: Ideas y creencias en el mundo hispánico*, 2000) (*Cinco años* 167-168; “Unidades sociales” 13).

Tras regresar Ortega del exilio, Marías reemprende su colaboración con él en una iniciativa institucional y en el desarrollo de otra contribución especulativa del maestro, complementaria de la anterior. Entre 1948 y 1950 ambos filósofos crean y desarrollan un centro de educación superior al margen de los circuitos oficiales, el Instituto de Humanidades. En esta entidad Marías imparte lecciones sobre el “método histórico de las generaciones” orteguiano y lo desarrolla hasta convertirlo en punto de partida para un sistema de investigación histórica que aplicará fundamentalmente a la de España. De acuerdo con Ortega, “una generación es una zona de quince años durante la cual una cierta forma de vida fue vigente. La generación sería, pues, la unidad concreta de la auténtica cronología histórica, o, dicho en otra forma, que la historia camina y procede por generaciones” (cit. en Raley, *Una filosofía* 84-85). Las generaciones, pues, conforman la estructura de la realidad histórica,

transcurren por el devenir histórico al estilo de una procesión que marca el “tempo” vital. Lo que une a los miembros de una generación [son] los acontecimientos históricos que viven, ante los que pueden enfrentarse con actitudes e ideas diferentes; por consiguiente, los protagonistas de una generación se ven envueltos en la realidad de su época. Al mismo tiempo las generaciones se imbrican unas en otras temporalmente, mientras nacen, viven y desaparecen en el relevo constante del gran teatro del mundo (Pérez 349-350) (9).

Marías desarrolla este sistema en sus obras *El método histórico de las generaciones* (1949) y *La estructura social* (1955) y lo aplica, implícita o explícitamente, en varias de sus obras posteriores como las ya citadas *La España real*, *España inteligible*, *Cervantes clave española* o *España ante la historia y ante sí misma*, atravesadas, pues, por el doble instrumental teórico de raigambre orteguiana.

A partir de este horizonte, buena parte de la obra de Marías aspira a demostrar que, pese al franquismo, no sólo la filosofía, sino toda la cultura española iniciada por las generaciones del primer tercio del Novecientos, sobreviven y se despliegan manteniendo el mismo nivel de creatividad alcanzado entonces. Por consiguiente, dos son los objetivos de su propia obra, estrechamente relacionados entre sí: en primer lugar, reflatar aquel legado intelectual de preguerra, contribuir al restablecimiento de su continuidad en la nueva etapa histórica de España y defender la cultura liberal, pasada y presente, frente a sus detractores y negadores; en segundo lugar, reflexionar sobre la realidad española en función de los parámetros aportados por aquella tradición cultural, pasándolos por el tamiz de su propio sistema teórico y metodológico. Marías se convierte, así, en uno más de los intelectuales españoles empeñados en acomodar a España en el diván para ver de identificar y resolver su siempre pendiente “problema”. En el segundo tomo de su autobiografía *Una vida presente*, Marías enumera los temas desarrollados en su obra de escritor y brinda las claves en que debe ser entendida: merced a la actividad de las generaciones intelectuales de preguerra civil,

se había creado una lengua filosófica, que no era ya inferior a ninguna otra; la ausencia de ella había sido una de las causas principales de la decadencia española, precisamente en el momento en que Europa intentó vivir de *ideas* ... acababa de subsanarse una de las grandes deficiencias profundas de España. ... Desde el primer momento tuve la evidencia de que lo más urgente –y a la vez posible, aunque muy difícil– era salvar eso. ... por eso me dediqué desde que fue físicamente posible a pensar y escribir sobre filosofía, siguiendo la tradición perseguida y denostada que me parecía la única digna y fecunda. El segundo paso era salvar la *continuidad* de esa cultura creadora española ... Por eso afirmé lo que se negaba: Unamuno y todo el 98, Ortega y todo lo que de él procedía, la espléndida literatura del siglo XX, las interpretaciones veraces e inteligentes de la historia de España, primariamente las de Menéndez Pidal. Pensé que si esta continuidad se salvaba, si no se hacía el desierto, si no se renunciaba al nivel alcanzado, el resurgimiento sería posible, sería lícito tener esperanza. Y a la vez había que afirmar la inserción de España en Europa, en la totalidad de Occidente, es decir, en su lugar efectivo (216-218). (10)

Desde este prisma, la cultura de la llamada “Edad de Plata”, vertebrada por la filosofía, y la reflexión nacional mantienen una relación orgánica que impide desvincularlas completamente. En efecto, la obra de Marías parece seguir una pauta de círculos concéntricos en que el ámbito de interés se torna progresivamente abarcador. La adhesión a la enseñanza de Unamuno y, sobre todo, de Ortega le permite desarrollar un sistema propio de coordenadas teóricas en función del de sus maestros, dotándose así de una serie de herramientas especulativas que aplicará a toda su tarea intelectual. Asimismo,

su sistema filosófico de filiación unamuniano-orтеguiana determina el género escrito que cultiva –el ensayo–, el estilo correspondiente y la tribuna a través de la cual poner en circulación sus ideas. A continuación, Marías aplica todo este arsenal al tratamiento de cuestiones estrictamente filosóficas –la verdad, la realidad, la vida, la libertad, el individuo, la sociedad–, pero principalmente lo aplica al restablecimiento de la continuidad de la cultura española iniciada por la, en consecuencia, “primera fase” de la Edad de Plata, con especial atención a la reflexión privilegiada de aquélla, la que tiene a España por objeto. La labor acometida no es meramente museística o arqueológica, implica desplegar el cuerpo intelectual recibido en sus propios términos, pero sin limitarse a ellos o a sus conclusiones: a la adhesión y reivindicación de la obra precedente, Marías suma la aspiración de superar todas las interpretaciones de España a través de la historia, presentes y pasadas, extranjeras o locales, incluidas las aportadas por la tradición liberal de preguerra. Cabe añadir, por último, que los constantes desplazamientos que realiza Marías, condicionados por su actividad profesional en calidad de conferenciante y profesor, lo enfrentan a realidades humanas concretas sobre las que probar sus esquemas teóricos y le aportan material para ensayar un contraste entre lo propio y lo ajeno, destinado, en última instancia, a arrojar mayor luz e inteligibilidad sobre España y lo hispánico (*Los españoles* 13). Por extensión, los viajes por España también reflejan su fidelidad al paradigma de la tradición liberal consistente en conocer de primera mano la “realidad nacional”.

La reflexión nacional es capital en la obra publicada de Marías (11). Esta meditación constante se materializa en escritos de su fase madura, tras la ardua labor de investigación y difusión filosófica, escritos que van de la nota mínima al ensayo nutrido, pasando por el artículo ensayístico de extensión variable. Un ejemplo de lo primero lo

constituye el breve prólogo a la edición de 1987 del libro *España*, de Edmondo de Amicis, prueba de la devoción de Marías por su país y cuanto tenga que ver con él. En el extremo opuesto en cuanto a extensión están los ensayos *La España posible en tiempo de Carlos III* (1963), *España inteligible* (1985), *Cervantes clave española* (1990) y *España ante la historia y ante sí misma* (1996). Empero, el volumen más importante de su reflexión nacional está constituido por artículos que el mismo autor se encarga posteriormente de recopilar y prologar en libros: *Los españoles* (1962); *Meditaciones sobre la sociedad española*, *Nuestra Andalucía* y *Consideración de Cataluña*, todos de 1966; la tetralogía “La España real” compuesta por el ensayo de 1976 de mismo título y *La devolución de España* (1977), *España en nuestras manos* (1978) y *Cinco años de España* (1981); los dos volúmenes de *El curso del tiempo* (1998); y *Entre dos siglos* (2002). Finalmente, *Ser español: ideas y creencias en el mundo hispánico* (2000) es más una antología de artículos ensayísticos que una recopilación, por lo que son escasas sus aportaciones novedosas aunque permita reproducir algunos escritos no recogidos en obras precedentes (12).

En la recopilación *Entre dos siglos*, el artículo del año 2000 “Hacia la historia de España” (267-270) permite a Marías desvelar la pauta que ha guiado su producción de ensayos de reflexión nacional: se trataba de comenzar por lo particular y concreto, o sea por la estructura y formas de ser determinadas de España y lo hispánico. Si bien algunas piezas ponen de manifiesto el interés temprano de Marías por el tema –“Una psicología del español” (1947), “Cataluña veinte años después” (1953)– la reflexión sistemática sobre lo particular y concreto aparece en su fase madura como escritor: en 1962 se publica *Los españoles*, que reúne un amplio abanico de ensayos sobre el país ibérico y su circunstancia, ampliados cuatro años más tarde en *Meditaciones sobre la sociedad*

española. Esta reflexión incluye también el tratamiento de la realidad colectiva española a través de largas series de artículos recopilados –*Nuestra Andalucía y Consideración de Cataluña*–, un decisivo ensayo monográfico sobre el Setecientos español –*La España posible en tiempo de Carlos III*–, así como cuatro volúmenes de crónica de actualidad sobre el largo y delicado proceso de transición española a la democracia –la tetralogía *La España real*–. En su consideración de que cualquier aproximación a España que ignore el horizonte hispánico en conjunto resultará incompleta, a partir de 1951 empieza a escribir frecuentemente sobre Latinoamérica reflexiones derivadas de sus múltiples viajes a dicho ámbito –“¿Naciones?” (1951), “Sobre naciones” (1953) o el más tardío y extenso *Hispanoamérica*(1984)–. Su interés por el Nuevo Mundo incluye también escritos sobre los Estados Unidos que le permiten realizar comparaciones con los hábitos, lengua y modos de vida españoles, como refleja *Los españoles*. Este tratamiento previo de aspectos concretos posibilita la aparición, en 1985, del ensayo *España inteligible*, del que Marías afirmará que es “acaso el que más me alegro de haber escrito” (*Entre dos siglos* 268), una extensa reflexión histórica que se complementa con dos nuevas e igualmente extensas aportaciones: *Cervantes clave española*, ensayo monográfico sobre el creador de Don Quijote, y *España ante la historia y ante sí misma*, su visión personal sobre la continuidad de la cultura española. Estas tres obras sintetizan explícitamente todo lo anterior: retoman las ideas, líneas argumentales y datos y ejemplos esbozados en todos sus escritos precedentes y ofrecen una aproximación más sistemática, completa y actualizada de su pensamiento, pero sin abandonar el terreno del ensayo por el del tratado. A mediados de los años noventa Marías vuelve a concentrarse en los artículos breves en medios de comunicación periódicos, donde prosigue su reflexión nacional hasta el final

de sus días, recopilados sucesivamente en los dos volúmenes de *El curso del tiempo*, en *Entre dos siglos* y en *Cuenta y Razón*.

El enorme caudal de la obra publicada de Marías refleja sin duda una preocupación constante por la reflexión nacional, pero también las dificultades objetivas de vivir de la escritura, que obligarían a producir sin pausa para garantizarse unos ingresos mínimos. Por otra parte, dicha abundancia de escritos induce a cierta precaución: la mayor parte de su ensayismo se recopila en libros cuyo contenido será, necesariamente, diverso y atento a más de un ámbito de interés; además, el autor tiende a remitir en sus ensayos a otro u otros anteriores, generando así una tupida trama autorreferencial. Por último, la relación orgánica apuntada entre la continuidad cultural y la reflexión nacional hace que ambas cuestiones sean mutuamente permeables, de modo que se interrelacionan y entrecruzan con mucha frecuencia, aun en un mismo escrito. Dado que el artífice de las recopilaciones es el mismo autor, que también las prologa personalmente, resulta cabal aceptar su criterio de agrupación de escritos como punto de partida para el análisis de los contenidos. Pero ésa es ya otra historia.

Notas

(1). La bibliografía sobre el tratamiento ensayístico de “España como problema” es muy abundante, véase Abellán *Los españoles* 9-17 y *El problema de España* 13-27; Andrés-Gallego 300-304; Aullón 11-17, 34 y 106-111; García de Cortázar 84-114; Juliá 15-18.

(2). La biografía más completa de Marías se halla en los tres volúmenes de su autobiografía *Una vida presente: Memorias* (1988-1989). Igualmente útiles son Marías, *Ser español* 17-33 y *Cinco años* 301-315; Bleznick 126-128; Raley, *Una filosofía* 33-38; Soler 15-17, 26-61; *Homenaje* 15-20.

(3). Véase Marías, *Ensayos de convivencia*, 246-247. En el mismo sentido, Marías, *Los españoles* 218-226 y *La devolución* 203-207, 209-213; Abellán, “La Escuela de Madrid” 332; Raley, *La visión* 56-86, 99-100; Soler 228.

(4). Los testimonios de Marías al respecto se multiplican, véase, por ejemplo, *Cinco años* 224; *Ser español* 28; *Una vida* 2: 390-391.

(5). Véase, por ejemplo, *La España posible* 390-419; *Cinco años* 112-116; *España inteligible* 213-226.

(6). Véase las afirmaciones de Marías en *La España real* 269-270, 287; *España en nuestras manos* 167-171; *Cinco años* 304. En el mismo sentido Raley, *La visión* 48.

(7). Las obras de Marías dedicadas a su amigo y mentor son: *La filosofía española actual* (1948), *Ortega y la idea de la razón vital* (1949), *Ortega y tres antipodas. Un ejemplo de intriga intelectual* (1950), *Idea de la metafísica* (1954), *Biografía de la filosofía* (1954), *Filosofía actual y existencialismo en España* (1955), *El lugar del peligro. Una cuestión disputada en torno a Ortega* (1958), *La escuela de Madrid* (1959), *Ortega I: Circunstancia y vocación* (1960), *Antropología metafísica* (1970), *Ortega II: Las trayectorias* (1983), *Generaciones y constelaciones* (1989), y artículos ensayísticos recogidos en *Cinco años* 260-265 y *Ser español* 347-350. Sobre la reivindicación y defensa de Ortega por Marías, véase Abellán, “La Escuela de Madrid” 324-339; Llera 260-271. Sobre Ortega, su filosofía y su influencia en Marías, véase Abellán, *La cultura* 63-73; Calomarde 86-96; Carpintero 193, 227-229.

(8). Sobre la teoría de la razón histórica véase también Marías, *España en nuestras manos* 93-129; *España inteligible* 35-41, 395-409, 423; *Una vida* 1: 129; *El curso* 2 300-301; Beneyto 230-234; Raley, *La visión* 137-164.

(9). En el mismo sentido véase Marías, *La devolución* 56-57; Carpintero 207-209; Raley, *Una filosofía* 70-74, 84-89; *Un siglo* 21-28. Una reivindicación reciente de la vigencia del método de Ortega y Marías la ofrece el escritor y ensayista Juan Cueto (“Duelo a tres generaciones”).

(10). Véanse también Marías, *Una vida* 2: 270, 392-395. Confirman este esquema de categorías temáticas Beneyto 252; *Un siglo* 276.

(11). Diversos especialistas coinciden al señalar que nos hallamos ante uno de los ensayistas españoles contemporáneos que mayor atención ha prestado a su país. Véase Beneyto 227, 252; Calomarde 86-87; Carpintero 217; Castro ix; Soler 236-237.

(12). Cabe añadir que la revista *Cuenta y Razón* ofrece en forma electrónica la totalidad de las colaboraciones ensayísticas de Marías en ella entre 1981 y 2005, así como una antología de ensayos aparecidos anteriormente en las recopilaciones ya referidas, véase <<http://www.cuentayrazon.org/>>.

Bibliografía

Abellán, José Luis. *El problema de España*. Atenas: Instituto Cervantes – Aiolos, 2004.

---. *La cultura en España (ensayo para un diagnóstico)*. Madrid: Edicusa, 1971.

---. “La Escuela de Madrid: la perspectiva de Julián Marías: una interpretación.” *Historia crítica del pensamiento español*. Vol. 5 (3). José Luis Abellán. Madrid: Espasa Calpe, 1991. 324-340.

---. *Los españoles vistos por sí mismos: la visión que los españoles han tenido de sí mismos a partir de los años en que se constituyó la unidad nacional*. Madrid: Turner, 1986.

Andrés-Gallego, José. “El problema (y la posibilidad) de entender la historia de España.” *Historia de la historiografía española*. Coord. José Andrés-Gallego. Madrid: Encuentro, 1999. 297-338.

Aullón de Haro, Pedro. *El ensayo en los siglos XIX y XX*. Barcelona: Playor, 1984.

Beneyto, José María. *Tragedia y razón: Europa en el pensamiento español del siglo XX*. Madrid: Santillana, 1999.

Bleznick, Donald W. *El ensayo español: del siglo XVI al XX*. México: De Andrea, 1964.

Calomarde, Joaquín. “Julián Marías, la presencia de una vida.” *Debats* 92 (2006): 86-96.

Carpintero, Helio. *Cinco aventuras españolas (Ayala, Laín, Aranguren, Ferrater, Marías)*. Madrid: Revista de Occidente, 1967.

Castro Carrasco, María-Rosario. *La visión de España de Julián Marías*. Nueva York: Peter Lang Publishing, 1991.

Cueto, Juan. “Duelo a tres generaciones.” *El País Semanal* 1.536 Marzo 2006: 10.

García de Cortázar, Fernando. *Los mitos de la historia de España*. Barcelona: Planeta, 2003.

Homenaje a Julián Marías. Madrid: Espasa-Calpe, 1984.

Juliá, Santos. *Historia de las dos Españas*. Madrid: Santillana, 2004.

Llera Esteban, Luis de. *La modernización cultural de España, 1898-1975*. Madrid: Actas, 2000.

Marías, Julián. *Cinco años de España (conclusión de La España real)*. Madrid: Espasa Calpe, 1981.

---. *El curso del tiempo, I*. Madrid: Alianza, 1998.

- . *El curso del tiempo*, 2. Madrid: Alianza, 1998.
- . *Ensayos de convivencia*. 1955. *Obras de Julián Marías*. Vol. III. Madrid: Revista de Occidente, 1964. 242-247.
- . *Entre dos siglos*. Madrid: Alianza, 2002.
- . *España en nuestras manos (tercera parte de La España real)*. Madrid: Espasa Calpe, 1978.
- . *La devolución de España (segunda parte de La España real)*. Madrid: Espasa Calpe, 1977.
- . *La España real*. Madrid: Espasa Calpe, 1976.
- . *Los españoles*. 1962. *Obras de Julián Marías*. Vol. VII. Madrid: Revista de Occidente, 1966. 13-290.
- . *Ser español: ideas y creencias en el mundo hispánico*. 2000. 3ª ed. Barcelona: Planeta, 2001.
- . *Una vida presente: Memorias 1 (1914-1951)*. Madrid: Alianza, 1988.
- . *Una vida presente: Memorias 2 (1951-1975)*. Madrid: Alianza, 1989.
- . "Unidades sociales y unidades políticas." *Cómo articular las Autonomías españolas*. Seminario organizado por FUNDES, 2-3 de julio de 1979. S. 1.: FUNDES, 1980. 13-19.
- Pérez Duarte, Javier. *Claves del pensamiento político de Julián Marías*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2003.
- Raley, Harold. *La visión responsable: la filosofía de Julián Marías*. Trad. César Armando Gómez. Madrid: Espasa Calpe, 1977.
- . *Julián Marías: una filosofía desde dentro*. Madrid: Alianza, 1997.
- Soler Planas, Juan. *El pensamiento de Julián Marías*. Madrid: Revista de Occidente, 1973.
- Un siglo de España: homenaje a Julián Marías*. Madrid: Alianza, 2002.
- Varela, Javier. *La novela de España: los intelectuales y el problema español*. Madrid: Santillana, 1999.

**Carmen de Burgos “Colombine”:
sufragista “anónima” y escritora “sin gracia”**

Federico Utrera

Universidad Rey Juan Carlos (URJC). Madrid.

Carmen de Burgos (1867-1932) ha protagonizado varios textos literarios españoles con una imagen deformada, ridícula y denigrante. Sirva como ejemplo de ello la novela *Las Máscaras del Héroe* del conocido escritor y articulista español Juan Manuel de Prada, donde figuran los siguientes comentarios: “Aceptó como inquilina [...] a una tal Carmen de Burgos, escritora sin gracia, partidaria acérrima de una república federal, sufragista y algo machorra. Firmaba Carmen de Burgos sus obras con el seudónimo de “Colombine” (De Prada, 21). Poco después añade: “Colombine”, (...) recorría los Círculos Culturales pronunciando conferencias para un público femenino en las que se empezaba vindicando el divorcio y se terminaba, en medio de un frenesí de aplausos, instaurando un régimen de matriarcado donde no se excluyesen el amor sáfico y la castración”. También “se pavoneaba ante sus invitados con ademanes de gallina clueca” y “había sufrido el despecho y el abandono de hombres anónimos que, aprovechando su furor uterino, se la habían beneficiado” (De Prada, 22).

Los insultos vinieron precedidos del silencio. La primera biografía que se publica en España sobre ella aparece en 1976, más de cuatro décadas después de su muerte, a cargo de la profesora norteamericana Elisabeth Starcevic. Todo un giro desde que el periodista del diario ABC Cristóbal de Castro señalara en 1931 que entre las escritoras de ese tiempo destacaban en labor academicista, de erudición, de investigación, de

aportación crítica y documental, de eficacia para las letras puras, Blanca de los Ríos, Concha Espina y Carmen de Burgos (De Castro, 9).

1.1 Benito Pérez Galdós

Los olvidos y desmemorias afectan tanto a su influencia literaria como política. Existe un detallado epistolario entre Carmen de Burgos y Benito Pérez Galdós, pero no se ha realizado nunca un trabajo sobre la relación de ella con el escritor canario en ninguna institución o centro de estudios galdosiano. Ni siquiera su más voluminosa biografía de casi mil páginas la menciona, aunque se detiene sobre las cuatro relaciones femeninas del escritor, ignorando las 19 cartas depositadas en la Casa Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria. Lo mismo ocurre en su relación con Vicente Blasco Ibáñez, que recogió Rafael Cansinos-Asséns en su célebre trilogía titulada *La novela de un literato*, pero que apenas ha tenido continuidad, a pesar de que Cansinos, al que Jorge Luis Borges consideraba su maestro, recibió más de una treintena de misivas de Carmen de Burgos y de su hermana Ketty. Con el Premio Nóbel Juan Ramón Jiménez y con el poeta Rubén Darío ocurre lo mismo, contándose con varias cartas que podrían iluminar la cuestión. Y quizás lo más asombroso, tampoco existe ningún trabajo monográfico en España sobre la relación intertextual entre Ramón Gómez de la Serna y Carmen de Burgos, a pesar de sus veinte años de convivencia y escritura, a veces al alimón.

Galdós y Carmen eran republicanos, projudíos y probablemente masones y fue el profesor Sebastián de la Nuez el primero que analizó cómo en una determinada época las mayores influencias vitales del poeta Tomás Morales fueron Galdós, “Colombine” y Villaespesa, por ese orden.

¿Hasta qué punto influyó e intimó Galdós con esta mujer entrada en carnes y descarada cuando el ideal de belleza en esos tiempos de escaseces era precisamente la abundancia rubensiana? Las cartas dejan entrever períodos de mayor o menor familiaridad, por lo que habrá que recurrir también a la diosa de la literatura, en este caso la novela. En las de Pérez Galdós nada se ha encontrado hasta ahora, pero en las de “Colombine” aparece un canoso personaje que lo deja entrever y se llama “Pérez Blanco”. Él le da consejos a una mujer con la que congenia, en especial tres: no aparecer por nada del mundo en un lugar donde no te hayan invitado; no envanecerse nunca por el aplauso ni embrutecerse jamás por la sensualidad; y el más transcendente: saber que hay que apresurarse a gozar del beso para cuando llegue el día en que no tengamos boca. Cuando falleció, Carmen de Burgos recordó sus alientos en favor de sus campañas feministas para que la mujer accediese a los altos cargos, a la carrera diplomática o para crear escuelas y hospitales para ellas (1).

1.2 Vicente Blasco Ibáñez

Con Blasco Ibáñez sucede algo parecido. Fue precisamente en las páginas de *El Heraldo* donde contó por vez primera en 1904 con su complicidad en la encuesta sobre el divorcio, al responderla en estos términos:

“Señora “Colombine””: Soy partidario decidido del divorcio, por lo mismo que creo en el amor y no en el matrimonio. La bendición del sacerdote, el acta del juez, las conveniencias sociales, son invenciones humanas de las que se ríe el amor, eterno y caprichoso soberano del mundo imaginado por todas las mitologías como un dios voluble y tornadizo. Cuando el amor se aleja para siempre, ¿a qué empeñarse en mantener la ligadura del matrimonio entre dos seres que se odian o se desprecian, como los presos

que amarrados por la misma cadena han de satisfacer en común las más groseras necesidades? Sin el amor no debe subsistir la asociación del hombre y la mujer, por más bendiciones que la santifiquen y leyes que la protejan. Los seres sanos y fuertes, cuando no se aman, deben decirse adiós, sin pena y sin rencor, emprendiendo distintos caminos para rehacer de nuevo su vida. V. B. I.” (De Burgos, *El divorcio* 1314).

Cuando Carmen de Burgos inicia después su primer viaje por Italia, donde pronuncia su primera conferencia en la Asociación de la Prensa de Roma, tuvo tiempo para detenerse en el Vaticano de Pío X. Con él se produce la siguiente conversación, donde lo menciona:

“El Papa me demandó mi país y profesión.

–Periodista española- contesté.

–¿Qué escribe?- preguntó con curiosidad.

La mentira me repugna aun dentro de aquellos muros poco habituados a que resuene en su recinto la verdad.

–En el Heraldo de Madrid y en toda la prensa liberal de España.

Su Santidad pareció mirarme con la misma lástima que yo había experimentado minutos antes. Sin duda somos dos espíritus que nunca se comprenderían.

–Mi bendición sea contigo, con toda tu familia y con los amigos que te sean queridos, –dijo alejándose.

¡Oh! Esta última parte lleva la bendición del Papa a los más avanzados españoles. Entre los amigos que yo quiero, quedan benditos, además de muchos compañeros del Heraldo, Domingo Blanco, García Aguado, el padre Ferrándiz, Baldomero Argente y Blasco Ibáñez.

He pensado que alguno tal vez rechace su parte en esta bendición, pero no hay motivo para ello. No debemos nosotros ser intransigentes” (*Por Europa* 64).

Existen más testimonios directos, aunque algunos autores han descartado *La novela de un literato* de Rafael Cansinos-Asséns como un documento de la época (2), por más que el autor, seguramente por discreción o por pudor, nunca quiso publicarlo y fue sacado afortunadamente a la luz por su hijo tras su muerte, para delicia de sus lectores. Allí se refieren varios episodios acaecidos en la tertulia de Carmen de Burgos, una suerte de Ateneo político-literario que se conocía en la capital española como “Los miércoles de “Colombine”, y donde salieron un día a relucir Villaespesa, Rubén Darío, Baroja, Azorín, Blasco Ibáñez...

– “¿Qué les parece “La Barraca”?”

– “Blasco es un tío de la huerta, que no sabe escribir”.

– “No hable usted así de Blasco... ¡Blasco es nuestro Zola!..., replicó ella ofendida”.

En otro momento, llega a casa el novelista valenciano: “Vengo ahora del Congreso, cansado de tanto discurso... Hablemos de literatura... Ah, joven Cansinos, envidio sus melenas, ¡ay!... También en mis tiempos las llevaba”.

Y otra vez su pequeña hija María Álvarez de Burgos, comete una indiscreción cuando intenta despedir a los tertulianos: “¡Váyanse ustedes que va a venir Blasco!” (Cansinos-Asséns, 198).

Su defensa del novelista valenciano no era interesada, aunque ella colaborara con Blasco y Sempere en su editorial, donde publicó sus *Cuentos de Colombine* y *Los inadaptados*, y donde recomendó y realizó la traducción al castellano de la obra de ese genial escritor y crítico de arte inglés llamado John Ruskin. O donde le hizo la siguiente dedicatoria a Sempere, en un libro raro de recopilación de artículos titulado *Al balcón*:

A Don Francisco Sempere.

Una labor de muchos años en su Casa; una constante correspondencia con usted; el haberle mostrado el esfuerzo esparcido en otros ámbitos, en otras empresas y

en otras imprentas; el saber que los libros que usted tan bien me edita se venden también, todo eso me da hoy una desenvoltura que me consiente volver a la sencillez

que yo deseaba para poderle ofrecer un libro con una dedicatoria, ni equívoca ni

complicada, homenaje al espíritu inteligente, lleno de transigencia y de convencido y

ejemplar liberalismo que hay en usted (p. 5).

Luego enviaría a la histórica editorial valenciana “La voz de los muertos”, las traducciones de Emilio Salgari, Leon Tolstoy, Ernesto Renan, el Dafnis y Cloe del griego Longo, un prólogo a una obra de su amigo Roberto Bracco, célebre dramaturgo italiano, libros de cocina... Porque Carmen de Burgos era una escritora, activista política y periodista que escribía libros de cocina, afrenta que el mundo de las Letras y del Parlamento tardó en digerir. La gastronomía no era por entonces la antesala de la modernidad.

Blasco Ibáñez y Francisco Sempere la enfrascaron en la traducción de manuales de cocina franceses a los que ella decía que les ponía luego su pizca de sal y pimienta y que al parecer eran los libros más demandados por el gran público. El primero que le pidieron le causó gran sorpresa y sopesó la eventualidad de no firmarlo o hacerlo con otro pseudónimo pero... ¿Acaso era un desdoro comer bien? Aunque muchos pensaban que estaba equivocada, lo cierto es que adoraba el arte de la buena mesa y solía decir que un buen libro de cocina encerraba más felicidad que una mala novela. Y como nunca estuvo sujeta a convencionalismos, en este caso tampoco se guió por consejos o sugerencias de nadie. Es así como se armó de valor una vez más y le escribió unas jocosas líneas a Sempere:

Mi querido amigo:

Sorpresa grandísima me ha producido su última carta, y no porque en su demanda de escribir un libro de cocina realiza nada de extraordinario la que, trabajando como obrera, hace de la pluma aguja para ganar el sustento. Fuera genio al uso, y mi sorpresa llegaría al enojo, capaz de romper la antigua y leal amistad, asombro de autores que no conocen editor tan rumboso y campechano: mi sorpresa ha sido de otro orden, me ha obligado a exclamar: – ¡Diablo de Sempere! ¿Cómo ha adivinado que guiso mejor que escribo? Porque yo, querido amigo, creo y practico que la mujer puede ser periodista, autor y hasta artista, sin olvidar por eso los pequeños detalles. Y del hogar, para su acertada dirección, guarda de la salud, la paz y sosiego de la familia. ¿Por qué negarlo? (De Burgos, *La cocina* 4).

Pero no sólo de pan vivía “Colombine”. Su lema preferido era “Arte y Libertad”, el mismo que usaba “Sempere y Compañía Editores”. Y era buena compañía: Vicente Blasco Ibáñez y su yerno Fernando Llorca. Al igual que el delicioso vallecito andaluz donde transcurrió su adolescencia, donde se grabó en su alma el panteísmo y el ansia ruda de los afectos nobles, la rebeldía contra el engaño y la injusticia, “Colombine” escribió para esta editorial valenciana algunos de sus mejores cuentos. Pero ¿por qué destrozarse una novela para hacer un cuento? Pues sencillamente porque Sempere le pidió un original y quiso darle así una débil muestra de agradecimiento y afecto. No era “Colombine” de las autoras que pudieran quejarse de sus editores y se complacía en reconocer y proclamar el agradecimiento que a la generosidad de Sempere y Blasco les debía. En esos duros

comienzos solía decir que si algún día venciera en las lides de la vida, le debería una gran parte del triunfo a esas manos caballerescas y protectoras. Por eso se jactaba de que jamás había ocultado los favores que recibió, las admiraciones a que rendía culto ni los amores que sentía. Sólo ocultó a veces los desprecios con que sustituía al odio, porque éste no podía caber en su alma.

Por eso no le sorprendía que el crítico y amigo del *Heraldo*, Vicente Almela, le recordase en la fogosidad y soltura de estilo a Blasco Ibáñez (Ctd en Utrera 90). Ella acogía con sorna estos dobleintencionados elogios, pero no le detenían en su labor de propagar la genialidad de Blasco entre los jóvenes modernistas y las vanguardias madrileñas que se agrupaban en el Prometeo de Ramón Gómez de la Serna y en la *Revista Crítica*, que ella dirigía. Allí escribió sin reparos sobre las mujeres en la obra de Blasco Ibáñez y preparó su semblanza antes de su primer viaje a Argentina, donde se disponía en un principio a dar conferencias sobre literatura española contemporánea... Blasco Ibáñez, que la precedió, concluyó su periplo con una de las urbanizaciones más románticas que ha dado el siglo XX.

Ella desdeñaba el cotilleo que se empeñaba en propagar rumores sobre sus amoríos con Blasco, pero no era obstáculo para que se declarara blasquista convencida, literaria y políticamente hablando. El resto lo dejaba para la intimidad. Lo cierto es que el valenciano fue ilustre jurado de su premio de novela en la *Revista Crítica* junto con Galdós y Ruben Darío y conformó también con ella la primera “Alianza Hispano Israelita”. No hay dudas ni sombras sobre aquella intensa relación amistosa y leal entre Blasco Ibáñez y “Colombine”. Ella cultivó arduosamente la crónica política de combate con el pseudónimo de “Gabriel Luna” –tomado del libro de Blasco titulado *La Catedral*–

en *El Pueblo*, periódico que él dirigía y en cuyo credo artístico y de grandes rebeldías comulgaba. Y colaboró en la creación de aquella mítica “Biblioteca Revolucionaria”, lo que le acarreo junto a él la persecución de los retrógrados.

1.3 Federico García Lorca y Ramón Gómez de la Serna

Con Federico García Lorca la relación personal de “Colombine” es igualmente opaca pero aparece algo más nítida en sus obras. Carmen escribe *Puñal de Claveles* (3) sobre una tragedia real ocurrida en Níjar (Almería) cuando una novia escapa con su antiguo pretendiente el día de su casamiento y éste muere a manos de la familia despechada del novio. Lorca recrea igual suceso poco después en sus célebres *Bodas de Sangre* (4). Ambas dialogan sutilmente, parecen mirarse en un espejo deformante: teatro poético frente a novela, conclusión abrupta o final feliz, “miedo a las máquinas que cortan los brazos” contra la defensa del maquinismo y la industria en el campo... Estos detalles son fáciles de encontrar. Al igual que los espejos de la risa, el reflejo lorquiano siempre conserva algo del original que lo hace reconocible: la figura envolvente de la madre, el olor de los claveles que despierta pasiones sumergidas, el puñal de plata en los ojos, las mismas dudas de quienes iban al casamiento sin alegría y sin repugnancia... Lorca confiesa en una carta que le caían mejor las mujeres gruesas que las extremadamente delgadas, sin miedo a lo sexual ni terror al que dirán. Inevitable vislumbrar también a “Colombine”, pareja de hecho diríamos hoy de su admirado Ramón.

Durante la larga época en que convivía junto a Carmen, Ramón fue nombrado “rinconcillista transeúnte”, pues la tertulia granadina y lorquiana del Rinconcillo del Café Alameda admitía tener “vasos comunicantes” con la de Pombo. Federico invita a Ramón a tener un papel estelar en su Festival de Cante Jondo de Granada, junto a Falla y Zuloaga.

Su pariente, el excelente pintor Ismael de la Serna, colaboró en el Gallo granadino.... En la madrileña *Revista de Occidente* de Ortega y en la parisina *Intentions* de Larbaud, Ramón recomienda a Federico como poeta joven para que publique. También Lorca pasó por Pombo y antes por el Café de Platerías de Cansinos-Asséns, literato tan unido a “Colombine”, a su hermana Ketty de Burgos y a Ramón –y luego tan desunido–. Y cuando De la Serna estrena su obra de teatro *Los medios seres*, introduce en el guión aquellos célebres versos: “Y yo me la llevé al río, creyendo que era mozuela, pero tenía marido...”. Era *La casada infiel* de Lorca –significativo título–, que debía ser recitada por... María Álvarez de Burgos, la hija de “Colombine”.

El corral estaba muy alborotado. Cuenta Andrew Anderson en un bello catálogo sobre Gallo que antes de publicarse todo el *Romancero gitano* aparece el poema “El emplazado” en la revista santanderina *Carmen* y *La casada infiel* en la madrileña *Revista de Occidente*. Y en *Parábola* de Burgos, “Dos Normas”, poemas sueltos de Lorca que emocionan enigmáticamente: "Norma de ayer encontrada, sobre mi noche presente; resplandor adolescente, que se opone a la nevada. No quieren darte posada, mis dos niñas de sigilo, morenas de luna en vilo, con el corazón abierto; pero mi amor busca el huerto, donde no muere tu estilo" (Lorca, *Obras 2*, 489).

Hubo mucho ruido en ese estreno del Teatro Alkázar de *Los Medios Seres*, pero pocas nueces en la taquilla de los sucesivos días. Y eso que la “claque” vestiría con los años de chaqué: Jardiel, Mihura, López Rubio, Neville, Tono, Ros... Todos discípulos de Ramón, que entonces fecundaba como dramaturgo lo que a Ionesco en Francia o Coward en Inglaterra les ha hecho inmortales y contemporáneos. Pero en España sigue siendo ese gran desconocido, “inventor” de las greguerías, tópico que lo hace más popular pero

oscurece el resto de su producción, más original, innovadora y vanguardista. Le ocurre hoy lo mismo que ayer.

Tras el fracaso, su hija María y su pareja Ramón huyen durante 25 días de fugaces amoríos, lo que consuma la ruptura de su ya languideciente relación con “Colombine”. Dice él que no había tomado la iniciativa. ¿Era María quien también cocinaba ancestrales venganzas de emancipación, Electra viva? Al fin y al cabo se parecía en eso a su madre, otra incómoda y moderna transgresora. Fue una noche febril, precipitada y demencial, donde se agolpaban en su cerebro antiguos desplantes maternos ahora saciados por su hija. Y viejos rechazos de la amante, ahora vengados como marido de hecho. Aunque los dos temblaban, no hubo tregua. Perversión irresistible, “corría la morfina por las venas y la cocaína por los espejos...”, escribió Ramón. “Te había deseado como a mi padre, pero fuiste mi horror”, contestó María. En el piso bajo del escritor, en lo que fue la última novela de su vida, se consumaron los arrebatos y en medio de este maremagnum clandestino surgen *Los medios seres* de Ramón. Luego él huyó a París y más tarde a Argentina. Regresó ya emparejado con Luisa Sofovich (Utrera 434).

Por si todo esto no fuera suficiente, Lorca y Ramón coinciden en la gira de conferencias que en la primavera de 1932 organiza Arturo Soria (nieto) desde sus Comités de Cooperación Intelectual. Gracias a las cartas encontradas por Nigel Dennis y al relato que de aquellos días realizó el periodista Rafael Flórez con testigos presenciales –incluido Ramón– sabemos que él temía una “venganza andaluza que pusiese por medio la irreparabilidad de la sangre” (Flórez 364). Por eso Ramón le confiesa a Soria que quiere conocer detalles sobre su invitación para “saber cierto (...) en que estoy metido” (Dennis 42). Tratándose de un relevante republicano y siendo “Colombine” el icono más literario

de la República, la paranoia de Ramón ante lo que le pudo parecer un cepo, quizás llegara a extremos tan hilarantes hoy como sospechados entonces. Creo que la palabra que Dennis no ha podido descifrar por ilegible habría que buscarla en esa situación.

¿De que represalia sureña se trataba? Era complicado soslayarla: había ejercido muchas veces de hombre comprometido con una mujer española, pero que se queda en América por miedo a lo que pueda hacer la que no le perdió su feroz amor al verle llegar con otra. Decía a sus amigos que estaba atravesando una situación confusa, con algo de temor, más que por él por Luisa Sofovich, temiendo esos desquites que no dudan. Y el hiperestésico Ramón estaba convencido de que “Colombine” era tan hiperestésica como él –¡tantos años escribiendo juntos y combinándose papeles, jugando con la escritura y con los libros!–. Desde la malhadada noche de *Los medios seres* temía que la ostentación pública de volver unido a una mujer de otro país pudiera levantar cóleras dormidas en la raza mora. Por eso debía inventar disimulos (secretariados, viajes...) “ante la posibilidad de lo grave y solapado” (Flórez 365) a manos de esta Alcibiades que, eso creía él, ya había dejado escrito su escarmiento en los títulos de sus dos últimos libros: *Quiero vivir mi vida* y *Puñal de Claveles*. Todo esto lo supo Flórez de primera mano y lo escribió.

Ramón lo aceptaba todo menos exponerse en Madrid. Si las conferencias que le había preparado Soria, y en cuya nómina y gira también estaba Lorca, le obligaban a fijar una fecha de salida y sabía que el secreto de salvar la vida de las horcas del destino era no tener que salir un día determinado, al menos no le pondría fácil a “Colombine” el presunto resarcimiento del que se creía ya víctima este incorregible hipocondríaco: todo menos Madrid, donde vivía ella.

Si Lorca escuchó o no estas tragicómicas hablillas –para Ramón más trágicas que cómicas– que corrían por los mentideros literarios de la Villa y Corte, no lo sabe nadie pero tampoco sería extraño porque, si no se las contó el propio Ramón, en esas fechas lo escucharon conferenciar sobre *Poeta en Nueva York* en la Residencia de Estudiantes. De hecho, otro poeta, Manuel Machado, fue quien selló meses después la reconciliación amistosa de la ya ex-pareja, un pacto en el que ambos juraban no apalearse... literariamente. Ella sería para él su Amada Antigua y él sería para ella el pícaro Andresillo Pérez.

Llegada la paz, los domingos por la tarde, en casa de ella, entresuelo del 2 de la calle Nicasio Gallego, ambos se reirían de esta manía persecutoria, trastorno bipolar o asesinatos por celos estudiados por el doctor Gregorio Marañón, que reflexiona sobre ellos en su prólogo a *Quiero vivir mi vida*. Los miedos de Ramón tenían donde agarrarse.

1.4 Colombine y el "sufragismo"

En cuanto a su papel como pionera del sufragismo en España, tampoco en esta materia ella ha gozado de mejor fortuna. El 19 de octubre de 1906 se producía por primera vez una campaña pública que reivindicaba el derecho de voto para la mujer, al más genuino estilo de las sufragistas anglosajonas, pioneras en la demanda de derechos civiles. La iniciativa se produjo desde las páginas del *Heraldo* de Madrid por Carmen de Burgos. La contestación fue la prevista: sornas, insultos, sarcasmos o el desdén más absoluto.

La historia del sufragismo español se ha contado a veces con demasiados prejuicios y una evidente falta de autoestima: en España se aprobó el voto para la mujer antes incluso que en Francia, según recuerda el profesor Carlos Berzosa. Esta historia

tiene además nombres propios y aunque sus recorridos hayan sido silenciosos, perduran aún hoy. A este apagón sobre Carmen de Burgos y el sufragismo se llega por diferentes y variados caminos, pero han podido pesar cuatro grandes tabúes: el voto femenino fue una reivindicación de hombres y mujeres conjuntamente; se opusieron también con igual fiereza o desprecio tanto hombres como mujeres; el protagonismo político fue de simpatizantes y militantes de izquierdas pero también conservadores; y la pionera fue una mujer progresista y liberal independiente, militante al final de su vida del Partido Republicano Radical Socialista (PRRS), formación que, paradojas del destino, se opuso a este derecho. Librepensadora, poco amiga de la disciplina ideológica y combatiente sobre todo del dogmatismo, su labor pionera como sufragista hoy aún se le escatima y ha provocado división de opiniones. Los ejemplos abundan:

Nunca hubo en España nada que pueda compararse al impulso agresivo y heroico de las sufragistas británicas (...). Nuestro feminismo no llegó nunca a formar lo que se llama un movimiento y tuvo siempre un carácter vergonzante (...). La resignación fue el rasgo dominante de nuestras mujeres y si a comienzos de los años veinte llegó a tener cierta importancia fue seguramente a consecuencia de las repercusiones de la guerra europea” proclamaba la Condesa de Campo Alance en 1963 (p. 29).

En 1975 aparece el libro *El sufragio femenino* en la 2ª República Española de Rosa M. Capel, “el mejor estudio sobre el sufragismo español, de hecho, hoy es un clásico al que hay que consultar necesariamente”, señala Gloria Franco (p. 459), lo que le lleva a concluir que “el sufragismo no tuvo vigencia en España”, al tiempo que considera a la sufragista española “una figura totalmente desconocida”.

También la profesora Concha Fagoaga considera que hubo un sufragismo mínimo que sitúa en la época 1918-1931, y M^a Isabel Cabrera Bosch dice que fue algo inexistente. En esta misma línea se manifiesta Anna Estany, como anuncia desde el mismo título de su trabajo: “Sufragismo: las españolas brillaron por su ausencia”. Sólo Paloma Castañeda se atreverá a recordar que Carmen escribe el 19 de marzo de 1908 “El voto de la mujer” en el *Heraldo* de Madrid, artículo en el que exige el sufragio y “utilizará, desde este momento, todos los medios a su alcance para divulgar sus ideas y contactará con las sufragistas británicas para darles su apoyo y solidarizarse con su causa” (p. 121). También Concepción Núñez Rey se remonta al otoño de 1906 para afirmar que “Colombine” estuvo en contacto con las sufragistas europeas, especialmente con las inglesas, a través de la sede en París del Lyceum Club, y trajo el propósito de lanzar un nuevo plebiscito capaz de mover a la opinión pública (p. 165).

Negaciones desde el campo del feminismo militante o las de Juan Manuel de Prada desde el machismo impenitente se suceden a izquierda y derecha. La bella exposición sobre “El voto de las mujeres (1877-1978)”, abierta a su itinerancia por otras ciudades y organizada por la Fundación Pablo Iglesias y la Biblioteca Nacional en Madrid, reflejaba últimamente los tópicos e inercias antes mencionados en una sala que encumbraba a las dos mujeres que con mayor miopía se opusieron al voto femenino: Victoria Kent (Radical Socialista) y Margarita Nelken (PSOE).

Cuando Carmen de Burgos “Colombine” inicia su movilización pública, de la que existe amplia constancia documental, el conservador Conde de Romanones no vaciló en desautorizarla: “si entre nosotros la práctica electoral nos lleva a tantas corruptelas ¿que será interviniendo el elemento femenino?” Al otro extremo ideológico, el periodista

republicano Luis Morote coincidía con el argumento de que el acceso seguido de tres reinas al trono español (la liberal María Cristina de Borbón, Isabel II y Cristina de Habsburgo) y sus 52 años de reinado o gobierno femenino, había sido “largo, accidentado y catastrófico”. Hasta la anciana escritora jienense Patrocinio de Biedma propagaba que el voto a la española era “una broma que decidiría el capricho del padre, el amigo o el marido” y la acreditada médico valenciana Concepción Aleixandre erraba el diagnóstico: antes que la papeleta, mejor que los días de elecciones no fueran jornadas “de borrachera, pependencias y hasta crímenes”.

Hombres y mujeres desprestigiaban esta campaña con las más peregrinas ideas, así el periodista Mariano de Cavia: “con la crítica de la razón pura digo que sí, con la de la razón práctica digo que no”. Los hermanos Quintero fueron más ramplones: “sería cosa de emigrar o pegarse un tiro por debajo de la barba”. En este singular y pionero plebiscito de papel que emprendió “Colombine”, otros sugerían que las mujeres no debían votar pero tampoco algunos hombres, aprovechando para ir contra el sufragio universal. Incluso había quien creía que el día que una mujer fuese alcalde o concejal se le acabaría su hermosura, como si por votar creciera la barba y el bigote. Contestaron 4.962 personas a la encuesta y hubo 3.640 noes y 922 síes (Utrera 74-75).

Fue una derrota clamorosa, pero las sufragistas que secundaron a “Colombine” lograron colar el debate en las Cortes y resucitar una corriente de opinión olvidada desde que en 1877 el diputado conservador y periodista tradicionalista por Albacete, Carlos María Perier, presenta la primera petición de voto femenino, aunque fuera restringido. Tres senadores (el liberal Conde de Casas-Valencia, el nacionalista catalán Odón de Buen y el demócrata Luis Palomo) y un diputado republicano federal (Joaquín Salvatella)

llevan de nuevo la cuestión al hemiciclo al discutir la reforma electoral municipal. Perdieron otra vez la votación de forma aplastante. El diario *La Nación* de Florencia se hizo eco de la iniciativa pero su patrocinadora se lamentaba que mientras otras europeas comenzaban su vindicación, en España se contestaba con tópicos y atavismos o silencios huecos.

Aún así, la mecha estaba encendida. En 1908 otro diputado republicano, Francisco Pí y Arsuaga (hijo del presidente de la primera República, Pí y Margall) vuelve a la carga y la cámara se divide más ostensiblemente. Afloran los matices: Canalejas y Morote dicen sí, pero con condiciones: sólo voto municipal para mujeres emancipadas (solteras, viudas o separadas) aunque temiendo que se dejaran influir por los confesionarios. El conflicto no fue ideológico sino de conciencia: la enmienda de Pí y Arsuaga en favor del voto femenino obtiene 35 respaldos, 21 liberales y 14 conservadores, pero fue tumbada por 65, de ellos 11 progresistas.

En ese interesante estudio de la profesora de Periodismo, Concha Fagoaga, se revela que votaron incluso hermanos contra hermanos (Vicente Navarro Reverter “sí” y su hermano Juan, “no”). “Colombine” explicó el revés así: “Si no encarno espíritu feminista, respiro espíritu liberal... pero liberal de veras, de esos que defienden el voto de la mujer o lo discuten con razones, no de los que de una manera rutinaria se apegan a lo arcaico, como el más impenitente conservador. En España no hemos sido las mujeres las que hemos provocado este movimiento tan simpático, sino hombres de espíritu liberal y justiciero. Ahora puede pasar como a los niños que se les niega un juguete. Las damas podemos fundar una Sociedad semejante al Consejo Nacional de Mujeres Francesas. La

pérdida de la votación en el Congreso es el primer paso para el triunfo del sufragio femenino en España” (Utrera 96). Quedaban 23 años para cumplirse la profecía.

En 1910, en el Teatro Barbieri de Lavapiés se reúnen por vez primera mujeres sufragistas, que ya se cuentan por centenares: Antonia López, Micaela Cervera, Carmen Jordán, Flora Díaz, Purificación Fernández... Son, como Carmen de Burgos, las pioneras, sufragistas “desconocidas” y “anónimas” de las que nada se sabe porque la cómoda y lustrosa historiografía feminista no se ha molestado en indagar. La doctrina oficial es que en España no hubo vindicadoras del voto, no existen, al contrario que en otros países de Europa y América.

Así las cosas, el sufragismo femenino vuelve a las tinieblas. El 11 de noviembre de 1919 se firma el armisticio de la primera guerra europea. Meses antes, ya en un clima de paz mundial, el ministro conservador de Gracia y Justicia, Manuel de Burgos y Mazo, elabora un proyecto de ley de reconocimiento del voto femenino que ni siquiera se admite a trámite. Existía la creencia, expresada años después por el hermano del futuro dictador Franco, el entonces diputado de Izquierda Catalana, Ramón Franco Bahamonde, de que “el sentimiento pacifista del mundo llegará a ser una realidad cuando en todas las naciones tengan voto las mujeres”. Carmen de Burgos, más escéptica, pensaba que más bien sería “un ejército mundial para la paz el que acabase de una vez por todas con las guerras”, ya que “nacía un egoísmo nuevo, un nacionalismo en casi todos los Estados, la idea de “Patria”, que tan bien saben explotar algunos, cuando la patria es toda la tierra y nacemos en el mundo”. Ella pensaba que la misión de la humanidad era “reducir al mínimo los enormes gastos de guerra y sustituir por obras de vida las obras de muerte”, lo cual era

un esfuerzo de mujeres y de hombres que, como el escritor Tolstoi, habían preferido “morir a vivir con las manos manchadas de sangre” (Utrera 63).

En este ambiente llega en 1919 la segunda acometida de las sufragistas en favor del voto femenino. Se produce de nuevo desde las páginas del *Heraldo* de Madrid y después se plasma en una petición colectiva de la Cruzada de Mujeres Españolas, encabezada por 14 de ellas, pero con varios pliegos de firmas femeninas, documento parlamentario inédito que incomprensiblemente se desveló sólo en parte en la mencionada exposición de la Fundación Pablo Iglesias. Estas 14 sufragistas fueron Carmen de Burgos, su hermana Ketty, Adela Ruiz, Emiliana Martín, Enriqueta Chalón, Pilar Poleró, la condesa de Morella, la marquesa del Ter, Carmen Tejero, la señora de Cabrero, Pilar Paniagua, Agustina Acero, Antonia Crespo y Sixta Fernández. A “Colombine” la señalaban en la exposición como defensora del divorcio. El resto, ni eso.

En aquel tiempo, ellas empezaron a romper el hielo y ellos a secundarlo: el político Alejandro Lerroux se sumaba con reservas (“después de las conmociones y perturbaciones que esto pudiera producir vendría una saludable reacción, obligaría a todos a modificar el medio ambiente, la legislación y las costumbres para que la mujerciadano fuera y pudiera ser lo mismo que el hombre-ciudadano”. El escritor Azorín insistía en que “la mujer debe ser total, absolutamente igual al hombre. Igual en el derecho, en la política, en la economía social, en el trabajo, en la remuneración del trabajo...”. Antonio Maura llevaba el asunto a la Academia y lo defendía... Pero muchas mujeres seguían timoratas, aunque no “Colombine”: alentó que en 1919 se celebrara en España el Congreso Internacional de Mujeres que demandaba el voto femenino. El

anterior se había celebrado en París en 1913: “Entonces fui yo la única española adherida” (Utrera 359-360).

El periódico *El Figaro* realizó en esas mismas fechas una encuesta bajo el título “¿Qué harían en el Congreso las mujeres españolas?” : tres escritoras, Emilia Pardo Bazán, Carmen de Burgos y Concha Espina, respondían con decisión. La gallega para presentarse como “la primera sufragista española que ha votado (para compromisarios y senadores)”, la andaluza para aceptar el escaño como “liberal independiente, amiga del orden social y partidaria de reformas radicales” sobre la familia, la regulación del divorcio, la despenalización del adulterio (castigado sólo en la mujer), la investigación de la paternidad, la persecución de la trata de blancas y la igualdad de los hijos extramatrimoniales o adoptados. Por último, la literata cántabra reclamaba los mismos derechos humanos para la mujer y los niños que para el hombre. Otras se mostraban cautas: Margarita Nelken posponía el voto hasta que la mujer consiga “independizarse social y económicamente”, la doctora Aleixandre priorizaba la “urgentísima” necesidad de que se eduque a la mujer y María de Maeztu prefería la elevación espiritual frente a las aspiraciones materiales. Y Romanones coincidía con sus cautelas: “la mujer no es políticamente muy independiente, aunque reconozco que se dirá que tampoco lo es el hombre” (Cenamora, “Que harían”).

En 1923 llega la “dictadura alegre” o “dictablanda” de Primo de Rivera, la misma que concede el voto a la mujer con restricciones, sólo en las municipales, para mayores de 23 años sin patria potestad (excepto “dueñas y pupilas de casas de mal vivir” o casadas) y divorciadas (sólo si hay sentencia firme de divorcio que “culpe” al marido, o si éste es sordomudo, loco, está ausente o privado de sus derechos). Tanta cortapisa no hacía falta:

nunca convocó elecciones a Cortes. Esta dictadura que presumía de cierta liberalidad por su espejismo dicharachero, encarceló a sindicalistas y doctores (Gregorio Marañón), cerró el Ateneo y dictó prisión contra su Junta, forzó la salida de Ortega y Gasset de su cátedra y desterró a Unamuno en Fuerteventura.

Con el general chocan las mujeres demócratas, entre ellas la escritora grancanaria Mercedes Pinto, secretaria de la Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas que presidía Carmen de Burgos. Allí ya eran socias la socióloga uruguaya Paulina Luisi, la neoyorkina-mexicana Elena Arizmendi, la hondureña Anita Lagos, la chilena María Jesús Palacios de Díaz, las argentinas Rosa de Vidal, Petrona Eyle y Adelia di Carlo, la peruana Miguelina Costa Cárdenas, la mexicana Sofía Buentello, la costarricense Ángela Acuña, la guatemalteca Natalia Garriz de Morales, la salvadoreña Elena Ruano, la boliviana Elena Smith, la ecuatoriana Zoila Ugarte, la nicaragüense Josefa Toledo de Zaldívar, la paraguaya María Felicidad González, la colombiana Blanca Isasa de Jaramillo Mesa, la dominicana María Ángeles de Camino, la californiana María Castillo de Ponce, la cubana Mariblanca Salas Alomá y la portuguesa Elvira Dantas de Machado. Para ellas tampoco hay hueco en la historia del sufragismo latino.

Con estos mimbres llega en 1931 la II República, pero ésta tampoco trajo de inmediato el voto para la mujer. Sólo se admitía como candidata y elegible, pero no como electora. De las listas accedieron al Congreso de los Diputados tres mujeres: Clara Campoamor (republicana-radical), Victoria Kent (radical-socialista) y un mes más tarde Margarita Nelken (PSOE), cuyo retraso en ocupar su escaño se debió a nuestras ancestrales dificultades con los cómputos.

En el histórico debate constituyente (1 de octubre de 1931) sólo Clarita (así era conocida) defendió el voto femenino, acompañada eso sí, por otros 160 diputados socialistas, agrarios, nacionalistas vasco-navarros, izquierda catalana y republicanos conservadores y progresistas, mientras que Kent sólo lograba el apoyo de otros 120 escaños radical-socialistas, radicales y de Acción Republicana. En las filas de los sufragistas, por fin mayoritarios, estaban Alcalá-Zamora, Fernando de los Ríos, Miguel Maura, Largo Caballero, Lluís Companys, Jiménez de Asúa, Gil-Robles, Ramón Pérez de Ayala, Juan Negrín, el obispo Antonio Pildain, Justino de Azcárate, el médico César Juarrós, Marcelino Oreja Elisegui, Ramón Franco o Pí y Arsuaga. En contra votaron Claudio Sánchez Albornoz, Rafael Guerra del Río, Antonio Tuñón de Lara o Pedro Sainz Rodríguez. Otros 188 diputados hicieron mutis por el foro y se ausentaron de la cámara. También gracias a ellos el voto de la mujer entraba en España.

Notas

(1). La novela de “Colombine” en la que aparece este personaje es *La entrometida*. Todo lo relativo a la relación entre ambos en Utrera 353-355.

(2). “Sus literarias y subjetivas memorias contienen un cúmulo de imprecisiones y errores muy graves (...) que ya han producido grave daño en la limitada y poco rigurosa recuperación que muchos han hecho de la memoria de Carmen de Burgos”, asegura Concepción Núñez Rey (Ctd en Carmen 134).

(3). La primera edición es de 1931, pero existe una edición moderna a cargo de Miguel Naveros en el año 1991 y publicada en Almería por la editorial Cajal.

(4). El estreno de la obra de teatro se produjo el 8 de marzo de 1933 en Madrid.

Bibliografía

- Anderson, Andrew. Gallo, interior de una revista, Madrid, Ed. SECC. 2008
- Berzosa, Carlos. El voto de las mujeres 1877-1978, Madrid, Ed. Complutense, 2003.
- Cabrera Bosch, M^a Isabel. El feminismo en España: dos siglos de historia. Madrid, Ed. Pablo Iglesias, 1988.
- Cansinos-Asséns, Rafael. La novela de un literato, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- Capel, Rosa M. El sufragio femenino en la 2^a República Española. Granada, Publicaciones de la Universidad. 1975.
- Castañeda, Paloma. Carmen de Burgos, Colombine. Madrid, Ed. Horas y horas, 1994.
- Cenamor, Hermógenes. “¿Qué harían en el Congreso las mujeres españolas?” El Fígaro, (Ctd en Utrera 364).
- De Burgos “Colombine”, Carmen. Quiero vivir mi vida. Tip. El Adelantado de Segovia, 1931.
- De Burgos “Colombine”, Carmen. Al balcón. Valencia, Ed. F. Sempere y Cía, 1913.
- De Burgos “Colombine”, Carmen. El divorcio en España. Madrid, Ed. Vda de Rodríguez Serra, 1904.
- De Burgos “Colombine”, Carmen. Por Europa. Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1916.
- De Burgos “Colombine”, Carmen. La entrometida. Madrid, La Novela Corta, n^o 192. Ed. Prensa Popular, 1924.

De Burgos “Colombine”, Carmen. La cocina moderna. Valencia, Ed. Prometeo, 1918.

De Burgos “Colombine”, Carmen. Puñal de claveles. Madrid, Ed. Atlántida, 1931.

De Campo Alance, Condesa. La mujer en España. Cien años de su historia (1868-1960). Madrid, Ed. Aguilar. 1963.

De Castro, Cristóbal. “El sexo y la Academia”, Sevilla, Abc, 22-02-1931, p. 9.

De la Nuez, Sebastián. Tomás Morales, su vida, su tiempo y su obra, Tenerife, Ed. Universidad de La Laguna, 1956.

De Prada, Juan Manuel. La novela de un literato, Madrid, Ed. Valdemar, 1997.

Dennis, Nigel. “La oratoria vanguardista de Ramón Gómez de la Serna”. Madrid, Boletín Ramón, nº 12, primavera 2006, p. 39-67.

Estany Anna. “Sufragismo: las españolas brillaron por su ausencia”. Barcelona, Vindicación feminista. Ediciones de Feminismo, 1977.

Fagoaga, Concha. La voz y el voto de las mujeres. El sufragismo en España (1877-1931), Barcelona, Ed. Icaria. 1985.

Flórez, Rafael. Ramón de ramones. Madrid, Ed. Bitácora, 1988

Franco, Gloria. Los orígenes del sufragismo en España. Madrid, Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, t. 16. 2004

García Lorca, Federico. Bodas de sangre, Madrid, Ediciones del Árbol, 1935.

García Lorca, Federico. Obras II, Poesía 2, Ed. Miguel García Posada, Madrid, Editorial Akal, 1982.

Núñez Rey, Concepción. Carmen de Burgos “Colombine” en la Edad de Plata de la Literatura Española. Fundación José Manuel Lara. 2005.

Ortiz Armengol, Pedro. Vida de Galdós, Madrid, Ed. Crítica. 1996.

Starcevic, Elisabeth. Carmen de Burgos, defensora de la mujer, Almería, Ed. Cajal, 1976.

Utrera, Federico. Memorias de Colombine, Madrid, Ed. HMR, 1998, p. 355.

INTERVIEWS

“Quiero creer que hay un nicho para los híbridos como yo”.

Una conversación con Jordi Soler *

Dagmar Vandebosch, [Emmy Poppe](#)

KU Leuven (University of Leuven) & Research Foundation - Flanders (FWO)

Catalán en México y mexicano en Cataluña, así describe y reivindica el escritor Jordi Soler (1963) su extranjería perpetua. Nació y se crió en La Portuguesa, una comunidad de republicanos catalanes asentada en medio de la selva de Veracruz, en México. Antes de aparecer de pleno en la escena de las letras, se dio a conocer en la Ciudad de México de los años ochenta y noventa como locutor y productor de la extinta pero muy aplaudida emisora radiofónica Rock 101, atrayendo con su programa “Argonáutica” a una extensa audiencia juvenil. La publicación de su novela debut *Bocafloja*, en el 1994, lo situó en México como una de las voces literarias más destacadas de su generación.

En el 2003, luego de desempeñarse durante tres años como agregado cultural en la Embajada mexicana en Dublín, Soler se instaló en Barcelona, ciudad de procedencia de sus abuelos maternos. Su novela *Los rojos de ultramar*, que se publicó un año después, marcó su entrada al mercado editorial internacional. Este libro constituye la primera entrega de una trilogía dedicada, a través de la historia de su familia, al drama humano ocasionado por la Guerra Civil española y el consiguiente exilio en ultramar. Hasta la fecha, Jordi Soler suma ya nueve novelas, dos poemarios, un libro de relatos y una colección de ensayos. Además, desde finales de los años ochenta ha desfilado por

periódicos y revistas tanto mexicanos como españoles, entre ellos *La Jornada*, *Excélsior*, *Reforma*, *El País* y *Letras Libres*.

Dagmar Vandebosch, doctora y profesora de literatura española en la Universidad de Lovaina, se encontró con este autor tan polifacético en el marco de un coloquio internacional de hispanistas celebrado en la ciudad de Gante, en Bélgica. Con su característica voz ronca, y manteniendo cierta distancia lúdica con el mundo académico, Jordi Soler le habló de su trayectoria profesional, su condición híbrida y su trilogía sobre la contienda civil de España.

La redacción final de la presente entrevista se hizo en estrecha colaboración con Emmy Poppe, quien se encuentra elaborando su tesis doctoral sobre el desplazamiento y el discurso identitario en la obra de Soler.

Su biografía en muchos aspectos es llamativa y poco corriente: así, nació en La Portuguesa, una comunidad de republicanos catalanes situada en la selva de Veracruz, en México, que fue fundada por su abuelo y por otros catalanes exiliados, y en la cual por lo tanto se seguía hablando catalán. Más tarde, en la Ciudad de México, hizo estudios superiores de diseño industrial y tuvo una carrera exitosa como locutor de radio, con programas dedicados al rock y la literatura. Luego, fue diplomático en Irlanda y ahora vive en Barcelona. Durante todos estos años escribió poesía, narrativa y periodismo. ¿Cuán importante es para usted esta variedad de ocupaciones y de lugares de residencia?

Poniéndolo así, suena que he hecho muchas cosas, pero en realidad siento que he ido haciendo lo que he podido hacer. Creo que lo que sobra de todo esto es el periodismo, porque – es una cosa que he analizado durante mucho tiempo – quiero situarme fuera del periodismo, por respeto a los periodistas. Yo lo que hago es escribir en periódicos, pero siempre dando mi opinión. Nunca hago en realidad trabajos periodísticos. Cuando me comparo con estos periodistas que van a cubrir la revuelta en Egipto, me da vergüenza de que me digan periodista, porque yo no salgo de mi estudio. Todos mis artículos de periódico son cosas que opino y que reflexiono, pero escritas, digamos, a la manera del novelista, que es estar todo el día en pijama, inventando cosas y hablando sólo con tu perro, en tus momentos más festivos.

La radio fue un accidente feliz. En realidad yo ya escribía novelas y la radio era una forma de ganarme la vida, aunque después fui descubriendo que también tenía que ver con la palabra. Yo era un locutor que se fijaba mucho en lo que decía. Me distinguían mis colegas, porque el “locutor” generalmente es aquél que llena los espacios de palabras, aun cuando no tengan mucho que decir estas palabras. Yo era un locutor “deficiente”, porque estaba pensando en lo que iba a decir y claro, se me iba la canción. No tenía el ritmo adecuado por estar diciendo cosas con sentido.

Esta afición por el sonido de las palabras que me dejó la radio, creo que venía de mi primer empeño, que fue ser poeta. Cuando era joven escribía poesía. Escribir otras cosas como novelas me parecía una vulgaridad, porque me parecía – y me sigue pareciendo – que la poesía es en las letras la cima más alta a la que puede acceder un escritor, cuando es buen poeta. Los buenos poetas llegan a rincones donde los novelistas no podemos llegar nunca, porque estamos demasiado amarrados al sentido de la historia

y las palabras no pueden volar tanto como vuelan en la poesía... Y esto, creo que tiene que ver con mi infancia estereofónica. Nací en una comunidad de catalanes muy rara, porque estaba en una selva mexicana. Entonces se hablaba no sólo español alrededor, sino también otomí. Yo fui niño en un universo lingüístico muy rico: aunque sólo hablaba español y catalán y no las lenguas indígenas, éstas sin embargo eran parte de aquel universo sonoro que me rodeaba.

¿Hasta qué punto esto influye concretamente en su quehacer literario?

Mi obra tiene mucho que ver con el sonido, me interesa por estas mismas razones que acabo de decir. Un lector que me dice que tuvo que leer en voz alta un pasaje de una novela mía me hace feliz, porque están construidas así. Yo escribo y después leo en voz alta, a ver si funciona. Cuando no funciona en voz alta, me parece que no funciona. Y para arredondar toda esta experiencia, oigo siempre música cuando estoy escribiendo. Empiezo a escribir, oyendo instintivamente una especie de *soundtrack* y unas páginas más adelante doy, también de manera muy instintiva, con la música que me va a acompañar durante toda la escritura de mi novela, como una música de fondo, que no es tan de fondo, porque influye de alguna manera misteriosa en mi prosa. Es decir que, aunque no le esté poniendo atención, de alguna manera se mete en lo que estoy escribiendo, esto lo percibo después. Y esta banda sonora la oigo durante los dos años que me lleva escribir una novela.

Como comentó, nació en México, rodeado del español, el catalán como lengua hablada en casa y, como acaba de recordar, el otomí, lengua indígena que formaba parte de este mismo entorno. Luego también se añadió el inglés, ya que pasó partes de su vida en Canadá e Irlanda. Incluso, según creo, domina el francés. ¿Cuál es el valor

de este plurilingüismo para usted – si lo tiene – y qué significa o representa cada uno de estos idiomas?

Bueno, el catalán es mi madre y el español es mi oficio. Las primeras obras que me interesaban de verdad eran en inglés. Quizás sea una cosa generacional, pero yo, aunque crecí en México, nunca acudí a los grandes escritores mexicanos como formación. Si yo leía a Carlos Fuentes, es que ya había leído a Hemingway, a Faulkner y a Bellow. Lo mismo me pasó con Octavio Paz, tuve un gran deslumbramiento, pero ya era yo un lector adulto, ya tenía veintitantos años. Y al inglés llegué, como al francés, por las ganas que tenía de leer a esos autores en su lengua. Empecé a leer naturalmente en traducciones y después aprendí inglés para leerlos en inglés. Después ya pasé a utilizar el inglés como lengua, porque, como has dicho, viví en Canadá y después fui diplomático en Irlanda. Además, para mi trabajo en la radio tenía que viajar mucho a Estados Unidos.

Éste es un paso que no viene en francés porque el francés es una lengua que leo perfectamente, incluso la traduzco, pero me cuesta trabajo hablarla. Se cruza inmediatamente el cable del catalán y termino hablando catalán. Y encima, mi mujer es de familia francesa y mis hijos son alumnos del Liceo francés de Barcelona. Hablan todos un francés impecable y se ríen cada vez que digo algo en francés. En suma, es una lengua que tengo como lector.

Creo que esto también es parte del mismo universo polifónico. Yo, cuando termino una novela, empiezo inmediatamente otra para no caer en esos abismos en los que caemos los escritores cuando no tenemos una novela que nos tira, nos baja a la tierra. En estos periodos de escribir novela, que en mi caso son, por lo anterior, prácticamente siempre, los narradores echamos mano de lecturas en otras lenguas. Es cierto que no

podemos leer cualquier cosa, porque hay escritores muy contagiosos. Por poner un ejemplo muy claro y muy burdo, está prohibido leer a García Márquez cuando estás escribiendo una novela, porque terminas reproduciendo a la familia de los Buendía. Onetti está prohibido, porque también acabas escribiendo tangos. A mí me pasa mucho con Bellow, del que acabo reproduciendo los resortes narrativos.

A mí me sirve mucho leer, por ejemplo, a Michel Onfray, que tiene su teoría de la erótica solar – cosas que no tienen que ver con la novela que estoy escribiendo –, no sólo porque me invita a pensar en otras cosas, sino también porque oigo otra música literaria. Lo mismo me pasa en inglés, o en catalán, porque no sé escribir en catalán. Como yo siempre estudié en español y no en catalán, el catalán siempre ha sido una lengua, digamos, materna e infantil para mí, que no sé escribir.

¿A pesar de la importancia de la oralidad en su escritura?

Sí, inmediatamente es una lengua uterina, inmediatamente me siento al lado de mi madre. Pero no la sé escribir. Es una lengua con una ortografía muy compleja.

¿Y no ha cambiado esto, viviendo en Barcelona? ¿Sigue siendo una lengua doméstica?

Sí, quizá si tuviera yo un empleo normal donde tuviera que redactar cartas en catalán, tendría que haber aprendido a escribirlo, pero como estoy en pijama todo el día, no tengo oportunidad de escribirlo. Mis hijos lo van escribiendo, yo voy haciendo los deberes con ellos y probablemente cuando ellos se gradúen de catalán, me graduaré con ellos.

¿Cómo enfoca en su obra las dos variantes – mexicana y peninsular – del castellano? ¿Lo hace del mismo modo en su obra narrativa y sus artículos de opinión?

Uno de los grandes objetivos de mis novelas es que sean historias que puedan leerse perfectamente en cualquier país. Esto puede sonar muy ambicioso, pero creo que sí hay un español “neutro”. No digo “neutro” de manera peyorativa – no estoy disminuyendo la lengua –, sino que creo que, dentro del español “neutro”, también hay mucha riqueza. Cuando llegué a España, tenía que echar mano de un diccionario de español editado en México y de otro editado en España, porque, una vez que estás en un país – quiero decir, que ya no estás a caballo entre los dos, como estaba yo en Irlanda –, empiezas a perder la terminología del país que has dejado. De manera que, recién llegado a España, de pronto ya no sabía si los pantalones vaqueros se decían ‘jeans’, ‘vaqueros’ o ‘tejanos’, como se dice en Barcelona. Tenía que recurrir a un amigo o a un diccionario, porque los textos de periódicos son mucho más efímeros, pero también la gente tolera menos este tipo de dislates. Si pones en México ‘tejanos’, ya no se entiende que eran pantalones de mezclilla, ‘jeans’.

El lector de novelas es más generoso, porque está metido en una obra en la que promete estar contigo durante doscientas cincuenta páginas. Esto es ya otro tipo de lector, que tolera, generalmente tus experimentos, tus experimentos lingüísticos en este caso. Creo que hay palabras estrictamente mexicanas en español que metidas dentro del contexto adecuado se entienden perfectamente en España y viceversa, palabras españolas que metidas en el contexto adecuado se entienden en México. Me empeño en que mis novelas tengan palabras que sólo se usan en México y sólo se usan en España, para ir formando dentro de mis libros un lenguaje propio de estos libros, que es al final lo que

soy yo. Yo soy un híbrido entre los dos países. Aprendí a hablar como se habla en los dos países y mi empeño es escribir como se escribe en los dos países, lo cual le da una calidad especial a la prosa. Hay palabras que me empeño en meter, en utilizar, y que he de explicar, cosa que no haría si estuviera escribiendo sólo en español mexicano, o sólo en español de España. Luego también está el español de Cataluña, que es un español muy mezclado con palabras catalanas. En Barcelona se dicen cosas, en español, que no se entienden en Madrid.

Nos acaba de retratar un universo fascinante. Sin embargo, como todos sabemos, la publicación de novelas está determinada por diferentes tipos de estructuras: estructuras políticas (Cataluña, España, México), estructuras económicas o empresariales (Alfaguara, Mondadori) y estructuras académicas. En los tres niveles se observa cierto afán de categorización: una novela catalana que cabe en la historia de la literatura catalana, o una mexicana con tal historia, o una novela que se publica y que se comercializa en tal espacio cultural o tal espacio económico. Esto suele funcionar bastante bien para los escritores ‘normales’, pero para alguien como usted, que está tan en medio de todo, puede resultar problemático, me imagino. Me interesaría saber desde su punto de vista biográfico, ¿cómo ha sido eso?, ¿dónde salen publicadas sus novelas?, ¿dónde salen premiadas?, ¿y en qué historias de la literatura van a aparecer?

La historia literaria de los escritores se va haciendo. Es decir, – cuando menos yo – no me planteé en mi primera novela qué rumbo iba a seguir como escritor, pero al final, creo que las novelas reflejan la biografía del escritor. En mi caso: el híbrido. Yo estaba siempre entre dos países y mis novelas – como explicaba hace un momento – están

escritas para los dos países, o desde los dos países. Tienes razón al plantearlo así, pero también es verdad que las novelas, al cabo del tiempo, se van inventando espacios nuevos. Es cierto que en mi caso, hay varias nacionalidades, varios tipos de novela también. A lo mejor, éstas serían más históricas y hay otras de más ficción. Pero también creo que, al final, lo importante es que haya un escritor, que sea coherente con lo que va escribiendo a lo largo del tiempo. Y eso ya es un nicho en el mercado, en esta gran industria. Mis novelas se publican al mismo tiempo en España y en México y en Latinoamérica. Cuando salen las presento tanto en España como en México, voy a hacer entrevistas en varios países y en ningún sitio siento, ni siquiera se me ha dicho nunca, que esas novelas no son de allí. Quizá porque hay un escritor detrás que está respondiendo por ellas. Los que han leído mis libros, por ejemplo mis lectores mexicanos, no lamentan que me haya dado durante tres libros por escribir sobre la Guerra Civil española. Simplemente están buscando la obra de ese autor. No sé en qué historia de la literatura voy a quedar; esto es una buena pregunta. Desde luego, en la catalana no, porque no escribo en catalán.

Por otra parte, yo me he empeñado en que esto que estoy explicando sea patente incluso en mis artículos. Por ejemplo, en el diario de *El País*, que es un diario donde escribe gente en español de muchos países, siempre ponen al final, por ejemplo: “Carlos Fuentes es escritor mexicano”; “Gabriel García Márquez es escritor colombiano”. Y yo me he empeñado en que me pongan “Jordi Soler es escritor”, punto, porque me parece que el nombrar el país del que vienes ya te limita los temas de los que puedes escribir. Yo no podría quejarme del Partido Popular español si firmara como escritor mexicano, sería poco serio. O hablar del narcotráfico en México, publicando en España. Es decir, esto me parece que pinta tu opinión y yo creo, o quiero creer, que hay un nicho para los híbridos como yo. De hecho, lo hay: mis libros se venden en España y en Latinoamérica y la gente

no se queja. Me gusta no ser muy bien de ningún sitio. Me gusta sentirme catalán en México y mexicano en Cataluña. Es mucho más cómodo, no soy responsable de nada.

En cuanto a sus modelos literarios, ya ha comentado que leyó buena parte de la tradición en lengua inglesa, antes de la mexicana. Lo que también me llama la atención, sobre todo en sus artículos y columnas, es una mezcla de referencias a cierta tradición literaria y a la cultura popular. Así, una serie de artículos sobre la frontera entre México y Estados Unidos publicada en El País está construida alrededor de unas referencias a las obras de Octavio Paz y José Revueltas, las películas western con John Wayne y la música del guitarrista del blues Stevie Ray Vaughan. ¿Qué importancia tienen estas tradiciones diversas para usted y para su escritura?

Como decía al principio de esta entrevista, soy un falso periodista, más bien me gusta opinar sobre cosas. Para ello echo mano de lo que tengo alrededor, que son siempre libros o música. En estos artículos que mencionas las referencias de otros escritores eran muy claras. El periódico *El País* me había pedido unas crónicas de la frontera, cuando ya empezaba a ponerse peligroso por la presencia del narcotráfico. Era otra vez el viejo oeste, era como una película de John Wayne, efectivamente. Estuve una semana en estos pueblos de la frontera y a mí me pareció tan crudo y tan espeluznante, que pensé que tenía que meter grandes notas del pensamiento mexicano, o musical, como era el caso de los ‘bluses’ de Stevie Ray Vaughan, para contrastar un poco con los horrores que iba yo viendo. Por otra parte, Octavio Paz definió todo este territorio en los cincuentas, sobre todo en el *Laberinto de la soledad*, pero también en otros ensayos posteriores, y me parecía que añadía en algo a lo que yo quería decir. Siempre echo mano de otras plumas cuando me parece que se añade algo y también para distinguirme por pudor de los

periodistas de verdad. Yo, lo que puedo aportar es eso: como no estaba jugándome la vida en guerras, reportando las guerras, pues he estado leyendo y quiero también aportar eso que he leído a mis artículos.

También me parece que – puede ser una cosa generacional – en los artículos muy serios, como los que escribo en la sección de opinión en el diario *El País*, que es una columna muy seria, donde se permiten pocas bromas, también me empeño en meter siempre una referencia pop, una canción, una novela no demasiado culta, un comentario que he oído por allí, en un estadio de fútbol o cosas así, que hagan notar sobre todo en qué época fue escrito el artículo. Me interesa dejar – lo mismo que en mis novelas – siempre un referente, como un rastro. Para que un arqueólogo literario del futuro, si está interesado, pueda saber exactamente en qué momento estaba yo sentado escribiendo ese artículo. Esto ya va mucho más allá del periodismo y es, casi literatura. Pasa en todos mis artículos, aún cuando esté hablando de la política española, de la política europea, de los medios de comunicación... Son temas que me apasionan como ciudadano y me apasiona opinar de ellos, pero siempre en un marco literario. Quiero que sea muy evidente que hayan sido escritos por un escritor de novelas, por alguien que tiene la cabeza en los libros, no tanto en los periódicos.

Su gran familiaridad con la tradición literaria en lengua inglesa queda reflejada también en su biografía “oficial”, que termina con la mención, algo enigmática, de la “Orden del Finnegan”, de la cual es caballero. Según se dice en su biografía, la orden es irlandesa. Sin embargo, llama la atención que todos los miembros sean hispanohablantes. ¿Podría contarnos algo más sobre esta orden?

Yo siempre pensaba que el internet quitaba tiempo, por eso no tenía ni página web ni nada, por iluso. Pero un día alguien construyó mi biografía en *Wikipedia* y no me gustó como quedó. Cuando un espontáneo se ofreció a hacer una página web, calificamos allí la biografía de oficial. Porque ya alguna vez, precisamente en Dublín, en un acto en el Instituto Cervantes, estaba el director explicando mi biografía, basada en la *Wikipedia*. Y al presentar mis obras, incluyó dos libros inventados, entre los cuales uno se llamaba *Mis historias homosexuales*. Claro, esto me hizo gracia, pero luego pensé que tenía cierta gravedad no tener una página oficial.

Total que en esta página, la biografía oficial termina efectivamente con una referencia a la “Orden del Finnegans”. Es una orden que se constituyó en Dublín con ocasión de una mesa redonda de escritores en español, todos entusiastas de *Ulises*, – entre ellos Enrique Vila-Matas, Eduardo Lago, Antonio Soler y yo – sobre nuestras experiencias como lectores de Joyce en español. Era una cosa delirante, porque la mayoría de la orden no habla inglés, ni ha leído por supuesto *Ulises* en inglés, excepto dos miembros de la orden que éramos yo y Malcolm Otero, un editor español.

De este coloquio salió la Orden, pero salió como un chiste. En un pub en las afueras de Dublín, llamado ‘Finnegans’, nos surgió la idea de fundar una orden que se llamara la Orden del Finnegans. Pensábamos que sería muy gracioso, ya que, como todos somos muy ‘joycianos’, se iba a pensar que era por ‘Finnegans Wake’. Pero estábamos terminando de hacer la broma cuando en nuestras biografías en *Wikipedia* ya nos ponían como miembros de la “Orden del Finnegans”. En otras palabras, esto creció de una manera más allá de nuestro control. Un año después ya los periodistas nos hablaban a nuestras casas para preguntarnos si íbamos a volver a ir a Dublín y armar otro caballero

para la “Orden del Finnegans”. Así esto ha ido creciendo: ya tenemos un libro sobre la orden, cada año vamos a Dublín y armamos un caballero y, como toda orden de caballería, tenemos nuestros estatutos secretos, uno de los cuales consiste en que cada caballero tiene que poner en su biografía que es miembro de la “Orden del Finnegans”, si no, es expulsado inmediatamente.

La primera novela de la trilogía sobre su familia materna la escribió durante su estancia como agregado cultural en Irlanda. ¿Hubiera sido posible, en el fondo, escribir esta novela desde México?

Yo creo que no. De ser posible, la habría escrito antes, porque es un capítulo muy importante en mi historia personal. La empecé a escribir efectivamente en Irlanda, en Dublín, que es – después lo pensé – el punto equidistante emocionalmente entre Veracruz y Barcelona. Es decir, no estaba ni en un lado ni en otro. Allí pensé que tenía que escribir esta historia.

Hubo un acontecimiento muy de orden práctico, eso sí, pero achacar la escritura de este libro a tal acontecimiento sería una ingenuidad. Estaríamos haciendo de lado toda la teoría de la sincronicidad junguiana. Estaba yo en mi oficina en la embajada en Dublín, cuando me llamó el director de *El País* para pedirme que desarrollara una historia sobre un dato biográfico que había leído en la solapa de una de mis novelas: el hecho de haber nacido en una comunidad de exiliados catalanes en Veracruz. De ahí que me puse en mi oficina a pensar cómo escribir esta historia, y abrí un grifo. Me dio para tres libros... Es decir que nada es casualidad al final: los libros nacen en el momento en que tienen que nacer. En aquel momento preciso estaba yo dejando México y acercándome a Barcelona; estaba en un punto intermedio.

En cuanto me puse a escribir la historia, recordé que mi abuelo me había regalado unas memorias. Le pedí a mi hermana que fuera a mi estudio en México a recogerlas, y que me las enviara. Después hice un viaje a Argelès-sur-Mer y a la embajada de México en París, porque sabía que allí estaban las fichas de los que habían caído en manos de la Gestapo en Francia, que era el caso de mi abuelo. En fin, me puse a hacer una investigación como si fuera historiador y al final, como hacemos los novelistas, puse a un lado la investigación y me retiré a escribir una novela de doscientas cincuenta páginas. Muy agarrada a la historia, esto es verdad. Me parecía que al contar el paso de mi abuelo – aunque ya era un personaje mío, ya no era mi abuelo –, tenía que respetar las fechas y los datos históricos, si no la novela no iba a tener la verosimilitud que yo buscaba. Como bien se sabe, en las novelas se trata de contar una historia que parezca verdad, no que lo sea. Pero como yo estaba contando una historia donde había Guerra Civil y fechas, tenía que echar mano de la realidad.

Escribí *Los rojos de ultramar* en una especie de exorcismo. Estaba escribiendo en realidad la historia del paso de Artaud por Irlanda, cuando irrumpió de manera muy violenta esta novela en mí, y tuve que aparcar el proyecto de Artaud. Después llegué a Barcelona, publiqué la novela y regresé a mi novela de Artaud y, unos meses después, sentí la urgencia de escribir otro de los ángulos de esta historia. Ahora un ángulo de mi vida como niño, hijo del exilio en esta tribu de catalanes que hablaban una lengua rara en Veracruz y eran vistos por el entorno como una tribu de invasores. Como venía de España, la familia éramos los descendientes de Hernán Cortés y esto en México se perdona poco, sobre todo en las zonas rurales. A mí me pareció que allí había una historia y entonces me puse a escribir *La última hora del último día*, ya en Barcelona, pero lejos de Veracruz, efectivamente.

Después de *La última hora del último día*, regresé a mi novela de Artaud y la volví a interrumpir para escribir *La fiesta del oso*, que es una novela que pasa en el Pirineo, ya muy cerca de Barcelona. Es una novela de la que, como narrador, estoy muy cerca, porque estaba allí. Además, nació de todos estos paisajes de los Pirineos que visito cada año con mi primo para recoger setas. Después regresé finalmente a la novela de Artaud, que apareció en septiembre del 2011.

Ha insistido mucho en el trabajo de historiador y en el respeto a la verdad: a las fechas y a los hechos de la Guerra Civil y del exilio. Sin embargo, yo encuentro en estas novelas de la trilogía una dimensión que se podría decir ‘carnavalesca’ o ‘grotesca’. Por ejemplo, el elefante que aparece en La Portuguesa, las descripciones de los insectos en la selva y sus efectos sobre el cuerpo humano, ciertas escenas de violencia... En la última novela, La fiesta del oso, esta dimensión me parece estar también muy presente, sobre todo en la escena final.

Sí. En realidad, uno escribe las novelas que puede escribir, y todos los escritores tenemos gusto personal por cierta estética y por decir las cosas de cierta manera, eso que se llama “el estilo”. Y en todas mis novelas, siempre hay momentos en donde yo, como escritor, tengo la pretensión de que mis lectores se rían o lo pasen muy mal con una escena muy ridícula, porque me parece que estos períodos carnavalescos, de comicidad o de ridículo, de situaciones delirantes, preparan al lector para que llegue en cierto estado al siguiente capítulo. Son instrumentos, resortes literarios que pongo en todas mis novelas. Me esfuerzo mucho porque queden en el sitio donde deben estar. Y son también la zona de mis novelas que más me divierte hacer. Por otra parte, hay zonas que me hacen sufrir incluso, partes muy duras. Como el capítulo devastador sobre el campo de concentración

de Argelès-sur-Mer en *Los rojos de ultramar*, que escribí a golpes de whiskey. No soportaba escribir ese capítulo, sin embargo, estuve seis meses allí metido. Luego, todas las partes de *La Portuguesa* eran luminosas, me encantaba hacerlas.

Todas mis novelas son así. Todas mis novelas tienen, por serias que sean, por grave que sea el tema, siempre una zona carnavalesca. Incluso en la novela de Artaud, donde se introduce lo grotesco a través de un diplomático que investiga el paso del dramaturgo francés. Esa zona de carnaval es donde, me parece, la lengua explota con más violencia, cuando en las partes más taimadas y más serias hay que ajustar mucho más la lengua. Tiene que ser mucho más precisa y mucho más pausada. En cuanto a mí, la parte que más aprecio en mis novelas es la parte donde se termina la puntuación ortográfica y todo se convierte en un torrente. Los finales de mis novelas son así. Hay un crítico español que se refiere a “la parte torrencial” de mis novelas. En realidad, creo que escribo las doscientas páginas anteriores para darme el gusto de escribir un torrente de quince.

En la trilogía también se puede advertir cierto juego autoficcional: aunque los narradores de cada una de las entregas se parecen mucho a usted, son diferentes entre ellos, y, además, hay elementos ficcionales que obstaculizan la lectura autobiográfica. ¿Qué significa para usted esta cuestión de la autoimagen en su obra narrativa?

Todos mis narradores tienen diferencias conmigo. Siempre procuro crear una distancia, sobre todo porque me resultaría muy aburrido escribir desde un narrador que fuera exactamente yo: yo ya sé cómo soy yo. Cuando escribes una novela, al contrario, vas descubriendo cómo es el personaje.

El narrador de *Los rojos de ultramar* es un antropólogo de la UNAM en México. Yo no soy ni antropólogo ni estudié en la UNAM. Me pareció que, como en la novela hay una investigación bastante rigurosa en términos literarios, el narrador tenía que ser un académico. Y cuando se tradujo *Los rojos de ultramar* al francés, todos llegaban a preguntarme si seguía dando clases en la UNAM. En fin, un personaje muy verosímil. Sin embargo, mi traductor al francés, Jean-Marie Saint-Lu, que es mi mejor lector porque va a una velocidad a la que nadie me lee, cuando leyó *Los rojos de ultramar*, me dijo que se notaba que el narrador no era antropólogo, sino un escritor haciéndose pasar por antropólogo. Esto no lo habían detectado ni los críticos más audaces. Se refería a la escena en la que el narrador va a Argelès-sur-Mer, la ciudad francesa en la que estuvo su abuelo prisionero en el campo de concentración que instaló el gobierno francés, en la playa, para los refugiados españoles. El personaje se siente tremendamente perturbado por el olvido que ha habido en la historia de esta ciudad, el olvido de todos estos cadáveres de republicanos españoles que murieron allí. Caminando por lo que hoy es una playa de veraneo, con clubs de playa, bares y hoteles, llega a un monumento muy humilde, que tiene inscritos los nombres de quince republicanos que murieron allí. Es todo lo que hay... en esa playa donde murieron miles. Él se siente muy conmovido y piensa hacer un homenaje, pero ha salido del hotel con su chaqueta, un poco de prisa porque tiene fiebre, su avión sale dentro de poco y no lleva más cosas encima que su bolígrafo, que clava al lado del monumento, como homenaje. Y claro, Jean-Marie Saint Lu me dice: “A ver, un bolígrafo, lo deja un escritor, no un antropólogo.”

El narrador de *La última hora del último día* es un narrador que tira mucho de su infancia. Viviendo en Barcelona, viaja a México a curarse una infección recurrente en el ojo izquierdo con una chamana en la selva donde nació, que es la única capaz de curarle las enfermedades que tiene. Éste es un recuerdo real: cuando éramos niños, en la comunidad donde vivíamos no había más doctor que una chamana, que tenía muy saludable a toda la tribu. Yo, la primera vez que fui con un doctor fue a los doce años, en la Ciudad de México. Me recibió un hombre de bata blanca y me escribió en una hoja una receta para comprar en la farmacia. Y dije: “Pero, menudo timo, ¿dónde está el humo, dónde están las danzas? ¿A qué hora me va a pasar ramas por aquí?”. Bueno, el narrador de *La última hora del último día* está lleno de estas cosas.

El narrador de *La fiesta del oso*, para terminar, también vive en Barcelona. Se supone que es escritor, porque va a presentar uno de sus libros a *Argelès-sur-Mer*. Aunque es escritor, nunca se dice qué escritor es. Es decir que yo podría defenderme diciendo que no soy ese escritor. Siempre procuro tener una distancia. El narrador de la novela de Artaud es un diplomático mexicano en Irlanda, pero distinto de mí.

* Especialmente nos gustaría dar las gracias a Jolien Jacobs, estudiante de maestría de nuestra universidad, quien se encargó de la primera transcripción.

Obra de Jordi Soler

El corazón es un perro que se tira por la ventana. México, D.F.: El Tucán de Virginia, 1993.

Bocafloja. México, D.F.: Grijalbo, 1994.

La corsaria. México, D.F.: Grijalbo, 1996.

La cantante descalza y otros casos oscuros del rock. México, D.F.: Alfaguara, 1997.

Nueve Aquitania. México, D.F.: Alfaguara, 1999.

La mujer que tenía los pies feos. México, D.F.: Alfaguara, 2001.

La novia del soldado japonés. México, D.F.: Plaza y Janés, 2001.

Los rojos de ultramar. Madrid: Alfaguara, 2004.

La última hora del último día. Barcelona: RBA, 2007.

La fiesta del oso. Barcelona: Random House Mondadori, 2009.

Diles que son cadáveres. Barcelona: Random House Mondadori, 2011.

Salvador Dalí y la más inquietante de las chicas yeyé. Barcelona: Random House Mondadori, 2011.

La guerra perdida. Barcelona: Random House Mondadori, 2012.

REVIEWS

**Araceli Tinajero, *Kokoro, una mexicana en Japón*. Madrid: Verbum, 2012. 166 pp.
ISBN 978-84-7962-711-9.**

Our assumptions about cultural encounter tend to be global, rather than bilateral in scale. In other words, we talk about the East and the West, or Europe and Asia, but we do not, outside a specifically diplomatic context, talk about intercultural relations between two specific countries. We see much discussion of Japan and the West, but seldom on, say, Japan and France, Japan and Canada, Japan and Mexico. In US Latino/a studies, the idea of the borderlands between the US and Mexico has perhaps provided a precedent for an idea of bilateral interaction that is also critical. But critical analysis has tended to focus on the supranational over the national. When Asia is involved, there is often an assumption that the Asian country is the specific case whereas the Euro-American nation can be represented by an overarching umbrella. Exceptions might be made for superpowers like the US—there are certainly many books on the Japan-US relationship—but these books tend to assume the US is tantamount to the West. There is little consideration of how two discrete national spaces relate to each other.

In *Kokoro*, Araceli Tinajero gives us a feast of lush, incisive, and poignant writing. But she also meditates on precisely this sort of bilateral cultural relation, in this case, between Mexico and Japan. In the penultimate section of the book, “Mekishiko to Nihon,” Tinajero explicitly narrates some anecdotal indicators of this bilateral relationship. She cites the extended stay of the poet Efrén Rebolledo, the more ephemeral sojourn of Octavio Paz, and above all the thorough study of Japanese literature made by José Juan Tablada, who actually brought the haiku as a poetic form into Spanish. Also cited is the role of Mexico as a staging ground in the attempted Catholic conversion of

Japan in the late 1500s, well known to readers of Shusaku Endo's *The Samurai*. As Tinajero indicates, many Japanese writers have also explored Mexico. And Japanese culture and literature in general has become more popular in Latin America in the past decades.

With regard to Asia more broadly, Mexico was a transit point for the colonization of the Philippines in the 1500s, and the iconic figure of the *china poblana* shows the extent of the Asian influence in Mexico. But Tinajero's focus is specifically on Japan. Tinajero demonstrates cultural engagement operating on both general and specific levels: from Mexico as a major importer of Japanese products in the 1970's to Tablada's use of specific Spanish words to approximate, but inevitably not match, their closest Japanese equivalents. There is a philological aspect to *Kokoro*, as Spanish-speaking readers gain a sense of the lexical and semantic properties of Japanese without having to make a serious attempt to actually master the language.

This Mexico-Japan chapter sets the tone of the book. First of all, Tinajero, as both a creative writer and a scholar, feels the exuberance of creation but also the responsibility of notation. In depicting Japan, she is at pains to pay tribute to the Mexicans who have gone before her (with a nod to one contemporary, Juan Villoro, who has written amusingly of Japanese foibles). This provides transparency about the process, letting readers know of books Tinajero no doubt read on her way to writing this one. Usually this sort of "literature review" would be found at the beginning or end of a project. Here, it is placed in a strategic position of second-to-last. We cannot navigate around it, ignore it, or see it as only supplementary material.

This illustrates the book's renunciation of any authoritarian narrative drive, and prevents *Kokoro* from becoming an official academic treatise on the subject (which it does not seek to be). But there are compensatory benefits. Though more unified than a mere collection of feuilletons or sketches, there is no overall hierarchy. One could see this as "Japanese" rather than "Western", even as Tinajero questions both those sorts of binary oppositions, as well as our very ability to predicate "what is Japanese". Nor is the identity of the "Mexican" essentially grounded.

In a chapter on the Japanese obsession with sumo and baseball, Tinajero analyzes the ironies of Japan being obsessed with the highly Japanese sport of sumo wrestling and the highly American sport of baseball, all the while showing only moderate avidity for the worldwide sport of soccer. This reveals both Japan's interaction with the world and its adamant distinctness. With all the influence of popular culture and modernity—as signified by baseball and karaoke—Japan remains somehow different from the West. Even without essentialism, there are boundaries to be traversed. Cultural encounter adds something to experience, does not just reproduce what is already known.

The book also tacitly redefines the Pacific Rim to include the Portuguese --and Spanish--speaking world, so often excluded from such conceptions, but which recent work --on the Philippines, Timor Leste, Macao, the Pacific archipelagoes ruled by Spain pre-1898, the Australian-Latin American relationship, and Asian-Latin American literature-- has done much to ameliorate. The new ingredients that *Kokoro* injects into the cultural mix shake up our sense of the set of terms that comprise "East" and "West". They are another indicator of transcultural awareness that, in the past, various purisms kept cordoned off. Tinajero makes what had previously been a parochially bilateral Japan-

Mexico relationship into a more provocatively transcultural one. She does this, though, without jettisoning the valuable specificity of the bilateral and lapsing back into the diffuse generalities of the global.

Kokoro possesses an academic integrity about its sources and preconditions. But it also maintains an observer's discernment of nuance and detail. The *Sabetsu* section takes up another sort of discernment, in the sense of "discrimination," which this term signifies in Japanese. Here we are not speaking of pleasing refinement in aesthetic terms, as seen in *Kokoro* in the lovingly rendered "Ikebana" chapter about flower-arranging: but social discrimination, mistreatment of outcasts. Though the narrator notes that the situation of those less well off improved during the time she spent in Japan, she suggests that beggars and stray dogs can be victims of *sabetsu*. Furthermore, she likens the discrimination against Koreans to that against Mexicans in the US, and compares the two relationships as cognate ones of uneasy neighborliness. For all the delight *Kokoro* takes in Japan and its idiosyncrasies, its view is not utopian. The more negative side of Japanese life is fully related, as are areas such as shiatsu therapy that are viewed more positively. The Karaoke chapter, where Tinajero translates Japanese karaoke lyrics into Spanish is hilarious. "Gin gira gin ne sarigenaku" is translated as "Deslumbrado suavequito." In English would this be rendered as "killing me softly with his song?"

Thus, even as compared to fairly recent and hip Westerners-in-Japan books, such as the Canadian writer Sarah Sheard's *Almost Japanese* (1985) and the Belgian novelist Amélie Nothomb's *Stupeur et tremblements* (1998), *Kokoro* is materially grounded. We are a far cry from old-fashioned Orientalism of the sort that characterized even such empathetic observers as Lafcadio Hearn, who, as

Roberto González Echevarria has noted, also wrote a book called *Kokoro* (“heart” in Japanese, or as close to it as the translation can come.) Hearn assumed he could convey, to use his subtitle, “Japanese inner life.” The only inner life that this book feels confident narrating is the narrators own. But this does not mean the book suffers from clinical distance or post-Saidian timidity about representing the Other.

There is an emotional confidence, a full-fledged, robust quality, which energizes *Kokoro*. As the very title signifies, Tinajero's book also possesses an intense lyricism, a passionate yearning. There is no cultural mystification in *Kokoro*.

The narrative point of view shows a fascination with and longing for Japan. But it suggests that no matter how Japanese it might wish to become, it can never quite get there. There is a sense that desire and object can never converge. This though is not cause for defeat, but celebration. Indeed, the more substantial the book gets --as the narrator is hospitalized, looks for a job, observes the beggars and manual laborers that are hardly part of tourist brochures-- the more the language is lyrical, eloquent, and filled with both desire and loss. The tone of *Kokoro*, its non-essentialist lyricism, reminded me of the French novelist J. M. G. Le Clézio, who writes as a Westerner about non-Western lands, in a celebratory way which is not imperialist, but instead takes delight in the very possibility of cultural contact, however contingent. Cultural barriers are not, for both Le Clézio and Tinajero, cause for defeat but a realization that hybridity or transculturation produce emotional consequences. There can be a visionary cross-cultural search that is not essentialist, not mystified. In turn, transculturation can be rescued from the corporate capitalist maw. The Nobel Prize committee’s citation for Le Clézio, stating that he is “the author of new departures, poetic

adventures and sensual ecstasy, explorer of a humanity beyond or below the reigning civilization” could apply, in a minor key, to this book as well. *Kokoro* is fun to read as an offbeat travelogue. But, more importantly, it redefines the very terms in which we think about cultural dialogue.

[Nicholas Birns](#)

Eugene Lang College, the New School

Ette, Ottmar y Müller, Gesine (Eds.), *Caleidoscopios coloniales. Transferencias culturales en el Caribe del siglo XIX*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2010, 481 pp. ISBN: 978-84-8489-559-6

Este volumen está formado por una cuidadosa edición de los trabajos presentados en el congreso “Caleidoscopios coloniales. Transferencias culturales en el Caribe del siglo XIX” que tuvo lugar en la Casa de las Culturas del Mundo en Berlín, Alemania, entre el 9 y el 11 de julio de 2009. La metáfora del caleidoscopio sirve acá para la reunión de estos trabajos, enfocados en su mayoría en los procesos de transferencia y circulación culturales en las antiguas colonias de Francia y España, tanto a nivel intracaribeño como también a niveles extracaribeños. Destaca, en la revisión de su índice y en la descripción de sus autores, la diversidad de espacios académicos representados por sus países de origen y sus instituciones de trabajo académico. Hay entre ellos representantes de Universidades de Alemania, Estados Unidos de América, Canadá, Francia, España y Costa Rica. El contenido del volumen está compuesto por ensayos escritos tanto en idioma español como en idioma francés que se dividen en cinco secciones: Cuba, Guadalupe/Martinica, Haití, África, Europa y las Américas. Estas secciones, a pesar de referir en primera instancia a áreas geográficas, en realidad sirven para comprender que dichas áreas se despliegan como centros coloniales de cruces entre procesos de transferencia cultural heterogéneos. La propuesta unificadora del volumen parte de la necesidad de estudiar fenómenos culturales desde las perspectivas de las relaciones intracaribeñas, pero también de las relaciones que conectan Europa, África, las Américas y Asia con el Caribe, siguiendo una lógica de *multirelacionalidad productiva*. Este grupo de académicos desarrolla temáticas sumamente ricas en ejemplos, fuentes, fenómenos, modelos teóricos, detalles en el análisis y profundidad en el planteamiento de

hipótesis de interpretación, analizando problemas tan diversos como los que pasamos a mencionar a continuación.

Siguiendo un eje literario-cultural nos encontramos problemáticas como por ejemplo las relacionadas con la alegoría de la fiesta dentro de los procesos de emancipación cubana (Roberto González Echeverría), los intercambios de las artes dramáticas de las metrópolis y de las periferias como formas de negociación de modelos estético-políticos entre áreas culturales como el Caribe y Europa (Janett Reinstädler), las transformaciones del modelo europeo de la novela histórica como centros de pujanza política frente a la censura, la segregación racial y las figuras dictatoriales del poder político y cultural (Ana Mateos), la pintura como dispositivo de control colonial y su asociación con nuevas técnicas de reproducción para constituirse en medio de alcance ideológico más efectivo y poderoso, en competencia, y hasta conflicto, con la literatura (Liliana Gómez), la discusión de las figuras de los piratas como agentes militares y económicos para la imposición de intereses económicos metropolitanos a partir del análisis de su sistemática exclusión de los discursos nacionales de la memoria y de su desdibujada, tímida y superficial inclusión en el imaginario y la memoria regional caribeñas (James Arnold), las transferencias culturales conflictivas de los diversos proyectos de fundación de *una* isla/nación entre Santo Domingo y Haití (Frauke Gewecke), y las formas de recepción intracaribeña de la Revolución de Haití (Consuelo Naranjo Orovio).

Siguiendo más bien un eje de análisis de las diversas dimensiones del fenómeno de la esclavitud y de su abolición, nos encontramos problemáticas como por ejemplo las relacionadas con las transformaciones de las formas de trabajo y de su cultura, en el paso

del esclavismo al trabajo asalariado y su vínculo con una nueva tipología social y antropológica de delitos relacionados con la imposición de los modelos agrarios de producción (Marcel Dovigny), las sublevaciones de esclavos en relación con prácticas de sobrevivencia y de lucha abolicionista (Nelly Schmidt), pero también en relación con la formación de la memoria colectiva y de una tensión entre *nuevos libres* y *segunda esclavitud* a partir de la incesante inmigración desde la China y la India (Oruno D. Lara), las complejas formas de la pasión por la violencia y la pasión por la dominación (Caroline Oudin-Bastide), la trata de esclavos entendida como un acelerador y al mismo tiempo motor de la globalización (Michael Zeuske), las relaciones entre la esclavitud y los procesos de mestizaje de las sociedades y culturas caribeñas (Michèle Guicharnaud-Tollis) y las formas de politización de los discursos literarios del Caribe en el mundo occidental como parte integral de las argumentaciones dentro de las discusiones abolicionistas (Thomas Bremer).

En un tercer eje temático, habría que destacar una serie de trabajos que ayudan a profundizar las posibilidades metodológicas y teóricas de un modelo *transareal* y *transarchipiélago* de estudio del Caribe, en este caso concreto, del Caribe durante el siglo XIX, en la época que se desarrolla entre la Revolución Francesa y la abolición de la esclavitud en Cuba. Se trata de trabajos que desarrollan problemas que obligan a modificar nuestras herramientas metodológicas, conceptuales y teóricas para pensar el Caribe como, por ejemplo, el problema de la circulación transcultural de saberes entre el Caribe y contextos como el de los Estados Unidos de América y Francia (Anja Bandau), la definición y la coherencia de la definición del Caribe, desde una perspectiva panamericana, a partir de las categorías de cruce, microcosmos y límite (Héctor Pérez Brignoli), los problemas epistemológicos de la representación científica

del Otro, apreciados desde las tempranas cuestiones filológicas y en la autocrítica de esta joven y controversial disciplina en el siglo XIX (Markus Messling) o la evaluación del valor de los estudios literarios caribeños en las discusiones de los estudios coloniales comparados, a partir del reconocimiento de que las manifestaciones literarias caribeñas consolidan las dinámicas políticas de su época (Gesine Müller).

En la misma línea de este último eje temático representan un valor particular las propuestas de Chris Bongie y el ensayo teórico introductorio escrito por Ottmar Ette. En el primer caso, con un estimulante e interpelante texto, Chris Bongie desarrolla una crítica a la tendencia, dentro de los estudios poscoloniales, a diluir diferencias fundamentales entre acontecimientos políticos y manifestaciones culturales. Tomando el ejemplo de la recepción, interpretación y crítica de la Revolución de Haití, este autor determina una distorsión de la imagen de Haití y de su revolución, en lo que él mismo ha llamado el *Haitian Turn*, por simplificaciones y confusiones producto de esa dilución de las diferencias entre política y cultura. En el segundo caso, destaca el modo en que Ottmar Ette propone una apertura de los estudios sobre el Caribe más allá de los límites geográficos del Atlántico; insistiendo en el carácter translocal de la idea de los mundos archipiélagos, en José Martí y José Rizal por ejemplo, y en el carácter ficcional transarchipiélago de la naturaleza insular del Caribe, en Colón y Marco Polo por ejemplo. Ette demuestra así el valor fundamental de la literatura en esta apertura del Caribe. Esto no sólo significa una apertura del Caribe más allá del Atlántico, sino una apertura de la idea de la literatura más allá de la ficcionalización, la imaginación o la mera representación. Acorde con sus teorías, Ette propone la posibilidad de un nuevo modelo de estudio, *transareal*, a partir de esta doble constatación: el universo insular como

modelo de movilidad, transferencia y multirrelacionalidad cultural, y la literatura como un saber sobre la vida que tiene lugar en estos universos culturales.

El Caribe del siglo XIX se revela en este voluminoso libro como un antecedente que debe ser incluido en el estudio de los fenómenos y procesos de la temprana globalización, como ejemplo de una modernidad que no puede seguir siendo pensada como genuina y puramente occidental, como un espacio ejemplar para estudiar fenómenos urgentes de nuestra era contemporánea como lo son las migraciones, la circulación y la interconexión entre espacios geográficos, y los constantes procesos y luchas de ruptura con los sistemas culturales, políticos y económicos coloniales. Estos trabajos proponen para ello una tipología de los procesos de transferencia, más allá de los ámbitos nacionales y transnacionales, y de su explicación como modelos culturales en competencia, a partir del estudio de los portadores, los medios, las teorías y los modelos sociales que involucran. En este volumen se estudian portadores como los piratas, los escritores y sus viajes, medios como el teatro, la prensa, la pintura o la literatura, teorías como la filología y la historiografía, modelos sociales como las formas de trabajo, de gobierno y las estructuras de clase. De este modo, los procesos de transferencia forman parte de la vida, es decir, de las maneras en que los actores manejan los modelos en sus situaciones respectivas y de las maneras en que se almacenan para circular globalmente bajo las formas de las literaturas.

Este volumen representa bastante bien, dada su amplitud y su compleja, diversa y cuantiosa configuración, la necesidad de continuar investigando el Caribe, y posiblemente otras áreas culturales también, no a partir de unidades y categorías fijadas apriorísticamente, sino a partir de los problemas y cuestionamientos que se encuentran

sujetos al desarrollo mismo de los análisis y estudios. El Caribe pierde, en este texto, y calificamos este punto como uno de sus aciertos, su apariencia de simetría, como en la imagen misma del interior del caleidoscopio, aun cuando no nos debe dejar de ocupar el estudio de su formación en tanto imagen. Eso sí, este estudio, debe venir acompañado de la investigación extensa y profunda de sus asimetrías y de sus entrelazamientos.

[Pablo Hernández Hernández](#)

Universidad de Costa Rica

Alberto Girri, *En selva de inquietudes*

(*Antología Poética*). (Selección, edición y prólogo de

José Muñoz Millanes). Madrid: Colección La Cruz del Sur, Editorial Pre-textos,

2010. 315 pp. ISBN: 978-84-92913-39-8

La voz de Alberto Girri (1919

1991), poeta y traductor argentino, colaborador de *Sur* y

del suplemento literario de *La Nación*, cuya obra ganara numerosos reconocimientos y que acabara posteriormente en

un inmerecido olvido, resuena en esta *Antología* con toda su lucidez crítica. José Muñoz Millanes en su labor

de rescate homenajea al autor con una excelente selección de poemas provenientes de

25 libros que abarcan su obra desde 1946 hasta 1991. Esta muestra panorámica ilustra la compleja densidad de una poesía que en sus aproximaciones a

la realidad con un examen riguroso de los propios recursos creativos, a

los que considera insuficientes e ilusorios.

“Veinte aproximaciones a la poesía de

Alberto Girri”, ensayo introductorio de Muñoz Millanes, presenta y analiza de manera exhaustiva el conjunto, relacionando la obra según una miríada de referencias poéticas y críticas que la enmarcan en el panorama

actual. Muñoz Millanes insiste muy apropiadamente en los

enlaces que emparentan la obra de Girri con la

de numerosos autores, incluyendo filósofos, con quienes dialoga: Kant, Nietzsche,

Montaigne, Pascal, San Agustín, Kierkegaard, Unamuno, W. Benjamin

son algunos de ellos. Enfatiza sin embargo las influencias de Wallace Stevens, Gottfried Benn y sobre todo, John Donne de quien tradujo *Devotions* en 1970, y a quien lo une la idea de la falibilidad del pensamiento (XVII). Nota asimismo la importancia de T. S. Eliot cuyo poema arduo, *The Waste Land* --“una de las claves de la poesía de este siglo, según el mismo Girri-
- fuera magistralmente traducido por él bajo el título *La Tierra yerma* (1988). Igualmente, relaciona algunos poemas con los de Gabriel Ferrater y con el Barroco. Pone así en relieve un linaje cultural amplio del que esta obra no puede ser separada para cobrar todo su sentido.

Esta *Antología* da prominencia a poemas que muestran a Girri como lector y apreciador del arte y la música. El poeta encuentra en las obras de otros creadores ecos de sus búsquedas propias. He aquí algunos títulos elocuentes al respecto: “A Thomas De Quincey”, “Ultimo retrato del artista”, “Paolo”, “Epístola a Hieronymus Bosch”, “Modigliani”, “Paracelso”, “De un Klee”, “Ejercicios con Brueghel”, “A un lector de Keats”, “Chopin como pedante”, “Brueghel: una alegoría”, “Gertrude Stein sugeriría”, “*Quartetto serio*”, “Hokusai”, “Brahms: Intermezzi”, “Variaciones desde Benn”. En su selección, el editor no sólo traza un mapa de diálogos y parentescos artísticos sino que también sugiere nuevas posibilidades de lectura de las complejas redes que establece.

Muñoz Millanes examina las propuestas indagatorias de Girri, propuestas que lo separan de los poetas coetáneos, de la llamada “Generación del cuarenta”

y que dan a su obra un valor universal: “Frente a la poesía tradicional, la suya destaca por su carácter discursivo, mental, más propio del ensayo (IV)”.

En efecto,

se trata de una poesía cercana al ensayofilosófico por cuanto reflexiona sobre las limitaciones del pensamiento y de la palabra. “Poesía de la poesía” (V) la

llama Muñoz Millanes en razón de su capacidad observadora de las fallas propias, de la distancia que irremediabilmente separa lo que persigue de

lo que logra (XII). No está de más recordar “Arte poética”, *La penitencia y el mérito* (1957):

Un elemento de controversia

que nos lleve a lo paradójal

tras cada línea, cada pausa;

la ambigüedad a expensas de la convención.

Una premisa constante, la duda,

indagando en la realidad,

buscándola fuera del contexto;

la materia a expensas del lenguaje.

Una síntesis intransferible y bella

con ánimos, bestias, escrituras,

profanados sub specie aeternitatis;

la imaginería a expensas de tormentos.

Una teología creadora de objetos
que se negarán a ser hostiles a Dios.

Arte poética compuesta de controversia, duda, síntesis intransferible, teología de objetos: tensiones que conducen a un cuestionamiento sin clausura, a una poesía que persigue unaverdad elusiva, entrevista siempre “a expensas de”. Las reflexiones del poeta atraviesan por lo tanto con lúcida valentía una *Selva de inquietudes* --título tomado de un verso de “Exégesis” (*La penitencia y el mérito*, 1957) y que igualmente evoca otro de los títulos aquí antologados, *En la letra, ambigua selva* (1972). Este último libro fue escrito paralelamente a *Diario de un libro* en el que Girri glosa críticamente al anterior, discutiendo las contradicciones que lo tensionan y demostrando cuán consciente y analíticamente examina la escritura propia. Muñoz Millanes nota asimismo la “atención vigilante” y la actitud de “estar alerta, en guardia” (XIV) con que el poeta observa e investiga los procesos poéticos y mentales. Si bien es esa una temática que permea toda la obra, se hace más explícita en los poemas de *El motivo es el poema* (1976). Apuntan todos a la reflexión intensa y a la búsqueda de la palabra precisa según un proceso interminable.

La poesía de Girri, no cesa de cuestionar el mundo, el arte y los posibles procesos interpretativos, atraída solamente por las emociones de la inteligencia y por el conocimiento. Escribe en “El engañado”:
“un darse cuenta que el salir de sí mismo/ para verse vivir en otro rostro/
no es comunión, es desunión,/ es abandonar en mezcla insípida/

lo distinto que persiste en cada cual/ (52).

Versos del desengaño que contrarían la convención a favor

de una percepción aguda, resistente al lugar común. En su poesía,

lo paradójico es apto para expresar los dobleces de

la ambigüedad. En persecución del conocimiento Girri no deja de observar las incertidum

bres que sufre el perseguidor. Serían muchos los versos

en que antítesis y desdoblamiento las expresan: “¿cómo puede uno morir/

y retornar al útero?, morir/ y renacer?, ¿cómo puede esto hacerse?” (“Ejercicios con

Brueghel”) Las meditaciones y cuestionamientos que recorren esta antología le dan coh

erencia a toda la obra y señalan una búsqueda constante y renovada. Y

se debe aclarar que si existen recurrencias, la repetición no es su característica: “... no

se basa en la inmovilidad de lo idéntico, sino en el movimiento de la interpretación, de

la variación, del cambiar los acentos, los puntos de vista... (XXX).

Es así que existe una evolución notable a lo largo de la selección, un aprendizaje en

la situación del poeta --un distanciamiento-- frente a

la realidad. Incluso cuando éste se nutre de

la literatura y del arte ajenos, cada obra contemplada, lejos de resultar en una reproducci

ón da curso a una innovación enriquecedora del original.

Muñoz Millanes llama también la atención sobre el carácter ascético de esta poesía que siguiendo modelos anglo-americanos – aquí se refiere también a Borges-

- depura la verbosidad española y da primacía a

la sintaxis. Esta preferencia reitera las diferencias que lo separan de

los poetas de su generación.

Los poemas, físicamente se organizan sobre la página irregularmente, a veces en

staccato,

a veces en encabalgamiento, siempre al ritmo del pensamiento “estrictamente instantáneo (XXXIX)” del yo del poeta. El

editor señala que toda la poesía de Girri sería una silva,

“un solo gran poema interrumpido a lo largo del tiempo (XLI)”. No hay

en ella ningún rasgo legado del surrealismo ni del romanticismo.

Se trata de una poesía carente de facilismos, musicalidades y paisajismos;

de allí la importancia del fragmento y de

la economía verbal controlados por la medida. Por la discontinuidad y

la falta de conclusión se acerca al ensayo y, por la desnudez y el laconismo, a la prosa.

Selva de

inquietudes es una valiosa introducción para los lectores neófitos de Girri y una ocasión de excelente reconocimiento para quienes se hubieran alejado de su producción. Aquí, sus mejores poemas abren nuevamente el campo

de discusión sobre una escritura que fuera calificada de hermética y difícil. El ensayo de

Muñoz Millanes aporta agudas pautas de lectura junto a un marco crítico que invita a frecuentar y estudiar esta gran obra poética.

[Cristina Guiñazú](#)

Lehman College, CUNY

